

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ВОСТОЧНЫХ РУКОПИСЕЙ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

---

Валерий Вячеславович Полосин

# Невербальная информация в арабских рукописях

Очерки средневековой книжной культуры

*Учебно-методическое пособие*

Санкт-Петербург  
Президентская библиотека  
2016

УДК 94(075.8)  
ББК 76.103(533)я73  
П52

*Печатается в рамках реализации  
Федеральной целевой программы по подготовке специалистов  
с углубленным знанием истории и культуры ислама*

*Рекомендовано  
учебно-методической комиссией  
восточного факультета СПбГУ*

Рецензент:

*С. М. Якерсон, доктор исторических наук, профессор*

**Полосин Валерий Вячеславович**

П52 Невербальная информация в арабских рукописях : очерки средневековой книжной культуры : учеб.-метод. пособие / Вал. В. Полосин ; С.-Петерб. гос. ун-т ; Ин-т вост. рукописей РАН ; отв. ред. С. М. Якерсон. – СПб. : Президентская библиотека, 2016. – 296 с.

ISBN 978-5-905273-95-7

Данное издание является первой попыткой создать учебно-методическое пособие, сфокусированное на анализе источников невербальной информации арабских рукописей. На примере анализа фронтисписов, унванных заставок и переплетов с привлечением дополнительных источников на персидском и турецком языке автор убедительно показывает, что невербальные элементы рукописной книги играют важнейшую роль в понимании эстетики мусульманского рукописного наследия.

Пособие предназначено для студентов старших курсов, специализирующихся на углубленном изучении источниковедческой базы классического ислама и изучающих арабский язык как основной восточный, а турецкий или персидский как второй восточный язык, а также для всех интересующихся арабографичной рукописной книгой и мусульманским книжным искусством в целом.

УДК 94(075.8)  
ББК 76.103(533)я73

ISBN 978-5-905273-95-7

- © Полосин Вал. В., 2016
- © Санкт-Петербургский государственный университет, 2016
- © Институт восточных рукописей РАН, 2016
- © Президентская библиотека, 2016



# Оглавление

От редактора .....	5
Введение .....	10
Глава 1. Фронтисписы (первые страницы рукописей) .....	17
1. Понятие «рамка» и отношения кратности внутри нее ...	17
2. Лист из Корана Синан-паши .....	30
3. «Арабский Апостол» (фронтиспис с десятилистником)	37
4. Фронтиспис-шамсе .....	47
5. «Все есть число»? .....	55
Глава 2. Унванные заставки в арабских рукописях .....	65
1. Термин и его содержание .....	65
2. Унванная заставка в рукописи А 133 .....	80
3. Унванная заставка в рукописи С 735 .....	95
Глава 3. Переплеты на арабских рукописях .....	105
1. Центральный медальон в восьмиугольной рамке .....	106
2. Центральный медальон со спутниками .....	115
3. К происхождению фигуры «центральный медальон со спутниками» .....	129
4. Переplet рукописи «Сто прекрасных имен Аллаха» (Dorn 56) .....	137
5. Переплеты с парным бордюром «ал-халидийани» .....	147
Глава 4. Художественная организация текста на странице .....	156
1. Страница со стихами в турецкой рукописи .....	157
2. Суставчатые (коленчатые) стихи .....	165
3. «Клетки Арберри» .....	177

---

Глава 5. Плотность текста и ее конвертируемость в копиях сочинения .....	211
1. Ошибка переписчика .....	211
2. Плотность текста и мистара .....	222
3. Арабское средневековое сочинение-кроссворд.....	225
4. Плотность текста и анализ лакун в копиях средневековых сочинений .....	241
<i>Библиография .....</i>	<i>273</i>
<i>Перечень иллюстраций .....</i>	<i>287</i>
<i>Перечень таблиц .....</i>	<i>295</i>

## От редактора

Автор этой монографии, выдающийся петербургский арабист Валерий Вячеславович Полосин (1939–2014), увы, по понятным причинам не сможет поддержать свою книгу в руках и порадоваться тому, что она с этого момента начинает самостоятельный путь к читателю.

Выпускник отделения истории арабских стран восточного факультета Ленинградского государственного университета, Валерий Вячеславович Полосин практически всю свою профессиональную жизнь проработал с арабской книгой, сначала в филиале Библиотеки Академии наук при Ленинградском отделении Института востоковедения Академии наук СССР (ЛО ИВ АН СССР), а потом и в самом этом учреждении<sup>1</sup>. В период с 1976 по 1984 г. он был директором Библиотеки, а с 2001 по 2008 г. – заведующим институтским отделом Ближнего Востока<sup>2</sup>.

Но, безусловно, не административная, а научная деятельность была смыслом жизни Валерия Вячеславовича. Его первым крупным исследованием стала знаменитая библиография арабской книги «Фихрист» («Указатель») Ибн ан-Надима. Этому памятнику X в. была посвящена кандидатская диссертация «„Фихрист“ Ибн ан-Надима как историко-культурный памятник X века», защищенная в Институте в 1984 г. и опубликованная как монография

---

<sup>1</sup> С 2007 г. – Институт восточных рукописей РАН (ИВР РАН).

<sup>2</sup> О Валерии Вячеславовиче Полосине см. на сайте ИВР РАН ([http://www.orientalstudies.ru/rus/index.php?option=com\\_personalities&Itemid=74&person=268](http://www.orientalstudies.ru/rus/index.php?option=com_personalities&Itemid=74&person=268)), см. также некролог: Валерий Вячеславович Полосин (25.02.1939–14.11.2014) // Письменные памятники Востока. 2015. № 1(22). М.: Наука, 2015. С. 221–223.

в 1989 г.<sup>1</sup> От анализа «Фихриста», который, по сути, является первой энциклопедией арабской книжности, Валерий Вячеславович постепенно перешел к анализу общих книговедческих проблем арабоязычной рукописной традиции. Он остался верен развитию этого направления (которое сам он называл дескриптивной археологией) буквально до последнего вздоха. Его интересовали общие законы оформления памятников арабографичной письменности, и он видел свою задачу в «переключении археографического интереса с текста, представленного конкретным списком, на рукопись как таковую, т. е. в принципиальном обновлении объекта описания в каталогах арабских рукописей»<sup>2</sup>.

«Путь», или «дорога» – это тот образ, который выбрал сам автор для описания своего многолетнего труда по разработке нового метода изучения арабских рукописей. Вот как он пишет об этом: «О том, что автор не предполагал поначалу бесконечности дороги, на которую он попал, говорит название первой же публикации по вновь открытой тематике. „К описанию арабских иллюминированных рукописей“ – так называлась первая статья, которая могла бы остаться и единственной. Название предполагало, в сущности, просто внесение поправки в направленность исследований, которые вели другие специалисты. Нечто вроде „советов постороннего“. Но постепенно кругозор расширялся, а линия горизонта все отступала и отступала. На дороге же появлялись все новые и все более разнообразные объекты для расчетов и систематизации. Эта дорога и сегодня по-прежнему открыта до самого горизонта. Но для идущего по ней уже потребовался первый привал. Эта книга – путеводитель по пройденной части пути к месту, на котором можно передохнуть и, возможно, дожидаться попутчиков» (с. 16 наст. издания).

---

<sup>1</sup> Полосин Вал. В. «Фихрист» Ибн ан-Надима как историко-культурный памятник X века / отв. ред. А. Б. Халидов. М.: Наука, 1989.

<sup>2</sup> Полосин Вал. В. Новое в изучении арабских иллюминированных рукописей // Петербургское востоковедение. Вып. 3. СПб., 1993. С. 153.

«Попутчиков» Валерий Вячеславович, насколько я могу судить, не дождался, продолжить же этот путь самостоятельно читателю будет непросто, т. к. перед нами «пионерское» в полном смысле этого слова исследование эстетических критериев оценки арабской рукописной книги. Здесь все ново, оригинально и, если угодно, неожиданно. Валерий Вячеславович Полосин не просто «поверяет алгеброй гармонию», но и абсолютно убедительно доказывает нам, что именно «алгебра» (точнее, конечно, геометрия) и лежит в основе книжной гармонии. Казалось бы, перед нами очевидный факт: основной (визуальной) работе иллюминатора рукописи и профессионального писца предшествует подготовительный период разметки и разлиновки материала. То есть материал (пергамен или бумага) сначала расчерчивается определенным образом, и лишь потом на него наносится текст или рисунок. Однако совершенно не очевидным является тот факт, что соблюдение конкретных, достаточно жестких неписанных (в смысле, не прописанных в дошедших до нас руководствах по арабской каллиграфии или декору) правил пропорций и является основой эстетической оценки выполненного труда. Именно это и показывает нам исследование Полосина. Автор в процессе кропотливейшего труда сумел подобрать ключ к пониманию эстетики рукописной арабографичной книги! И если говорить шире – к основной культурной составляющей арабографичной мусульманской цивилизации в целом, потому что ее основанием и является КНИГА.

«Невербальная информация в арабских рукописях» – исключительный труд, в котором видна не только колоссальная профессиональная эрудиция автора, но и удивительная тщательность (каждая схема соотношений размеров разбирается на конкретных примерах, которые сопровождаются наглядными схемами и иллюстрациями), специфическая дотошность книжника и пытливость первопроходца...

Я знал Валерия Вячеславовича более 35 лет, работал под его руководством сначала в библиотеке, а потом в отделе Ближнего

Востока, видел его в разных ситуациях: рабочих, официальных и совершенно неформальных. Всегда за ним наблюдал и всегда им любовался. Но, работая над посильной редактурой этого монументального труда, я чаще всего вспоминал его в читальном зале отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Он входил в зал всегда своей быстрой легкой походкой, получал у дежурного библиотекаря заказанные заранее рукописи, находил свободное место, и казалось, сейчас он так же быстро что-то посмотрит в рукописи и убежит... Но у стола он сразу превращался в другого человека, которого отличали тщательность, предельная концентрация внимания и явное удовольствие от самого процесса многочасовой монотонной и «нудной» работы с циркулем, линейкой, увеличительным стеклом и карандашами. Даже и не знаю, с кем можно было сравнить его образ за этой работой? Какой-то прямо земский врач арабских манускриптов, что ли? Мне всегда представлялось, что рутинные обмеры (верхние и нижние поля, текстовое поле, 10 строк текста и т. д.) являются самой скучной частью кодикологического описания рукописи. Эта работа казалась неважной, и все время хотелось ее поскорее завершить и перейти к чему-либо «сущностному»... Валерий Вячеславович Полосин именно эту «кодикологическую рутину» поставил во главу угла своего исследования и именно на ее основе сумел построить свой выдающийся труд. Как сказано в Библии, «камень, которым пренебрегли строители, стал во главу угла» (Псалтырь, 118:22).

### **Несколько слов о редакции этой книги**

Я не являюсь специалистом по арабской рукописной книге. Однако многолетнее профессиональное общение с Валерием Вячеславовичем, чтение его работ и специализация в смежной дисциплине (еврейские рукописи) позволили мне в свое время написать внутреннюю рецензию на эту книгу, необходимую для ее обсуждения в Отделе рукописей и дальнейшего утверждения

в печать на ученом совете института. В следующий раз я увидел этот текст лишь через несколько лет, уже в отсутствие его автора. Рукопись к этому времени была почти завершена, и в ней ощущалась тщательная работа автора над текстом. Тем не менее некоторые аспекты, по мнению автора, еще требовали уточнения или незначительного расширения. На них, собственно, и была сосредоточена моя работа: я постарался уточнить отдельные библиографические ссылки, сверить еще раз с оригиналами тот иллюстративный материал, который вызывал у него сомнения, слегка подкорректировать текст и, к сожалению, устранить замаркированные красным цветом пометки типа «расширить», «добавить примеров» и т. д. – это мог сделать только сам автор... Должен отметить, что в отдельных случаях, к сожалению, вопросы снять не удалось. Но, повторяю, работа уже была практически готова к сдаче в печать.

И вот долгожданная книга вышла в свет. У меня нет сомнения в том, что благодаря этому Валерий Вячеславович Полосин со временем приобретет последователей, которые вслед за ним пойдут по проторенному им нелегкому пути. А дальше, как говорится, *viam supervadet vadens* (дорогу осилит идущий).

С. М. Якерсон

## Введение

В культурном наследии всех арабских народов рукописные книги занимают особое место – они красноречивее других памятников прошлого. Число их неслыханно велико. По самым осторожным оценкам, их не менее 600 тысяч, но называют и полтора миллиона, и даже три, включая, возможно, в одну группу все арабографичные манускрипты. Выявление их, учет, каталогизация, исследование и издание важнейших из них все еще не закончены и продолжаютя во многих странах мира.

Рукописи стали основным объектом европейской арабистики XVI–XVIII вв. по необходимости. Тогда и старая, и актуальная литература на арабском языке оставалась целиком рукописной, поскольку арабского книгопечатания еще не было и лишь к середине XIX в. оно достигло значимых масштабов. Понятно, что пионеры европейской арабистики от В. Постеля (1510–1581) и Я. Голиуса (1596–1667) до И. Рейске (1716–1774) и А. Сильвестра де Саси (1758–1838) были искателями, собирателями и исследователями рукописей либо же сосредоточивали свое внимание на уже накопленных в Европе арабских рукописях<sup>1</sup>.

Вплоть до начала XX в. длился этот период интенсивного введения в науку важнейших памятников арабской письменности. И главными деятелями этого «золотого века» арабистики были известные и сегодня филологи-эрудиты, издавшие по рукописям главные арабские исторические хроники, биографические и библиографические словари, диваны поэтов и т. д.

Между тем время ученых этого типа к концу XIX в. уже заканчивалось. Основные источники общерабистического зна-

---

<sup>1</sup> Халидов, 1985. С. 7.



чения были к этому времени опубликованы. Некоторые важные и объемные источники, как, например, «Китаб ал-агани», «Субх ал-а'ша» и «Йатимат ад-дахр» и некоторые другие, были изданы на Востоке.

Репертуар фундаментальных первоисточников исчерпывался, и потребовалось перераспределение сил в пользу исследования уже опубликованного материала историками, литературоведами, лингвистами.

Запрос на широкую текстологическую работу в арабистике иссякал по естественным причинам. Но добавились и внешние: сначала Первая мировая война и послевоенная разруха в Европе, а также изменение политической карты на Востоке в результате развала Османской империи. Появились полунезависимые арабские государства, проявившие интерес к своему письменному наследию в виде средневековых рукописей. Потом Вторая мировая война и новые, послевоенные перемены на арабском Востоке. Независимые арабские государства в 1950 г. создали общеарабский Институт рукописей как инструмент для реализации широкой программы по изданию памятников арабской средневековой письменности. В настоящее время инициатива по изданию текстов практически целиком перешла к арабским странам, где к рукописным памятникам относятся как к национальному достоянию и издают тексты сочинений в расчете на национальную интеллигенцию<sup>1</sup>.

А в европейской арабистике в течение первой половины XX в. роль «рукописников» (текстологов) сократилась до минимума. Издание текстов из ведущего направления, тянущего за собой все подразделения арабистики, превратилось в sporadические происшествия, которые вызываются отныне какими-нибудь индивидуальными обстоятельствами или интересами. Поле деятельности, оставшееся в этой области за современными европейскими исследователями, охарактеризовано в какой-то мере

---

<sup>1</sup> См. также: [Грязневич, 1977. С. 15–16].

В. Маделунгом<sup>1</sup>. Он полагает, что европейским арабистам остается довольствоваться восточными изданиями текстов, проверяя при случае их качество по рукописям, имеющимся в европейских библиотеках. Соответственно, навыки работы с рукописями, которые некогда были обязательными при подготовке арабистов, стали постепенно выветриваться, не закрепляясь практическим их применением в работе. К сожалению, огромный опыт текстологов «золотого века» оказался не зафиксированным письменно. Он всегда передавался изустно от учителя к ученику и при сужении поля применения постепенно утрачивался. Современные же исследователи арабского прошлого читают и изучают средневековые тексты, как правило, по их полиграфическим или электронным версиям, хотя, конечно, при необходимости обращаются и к рукописным оригиналам.

Оглядываясь из сегодняшнего дня назад, можно заметить, что как раз тогда, когда в Европе резко сократилось обращение к рукописям, – а это заметно не только по редкому изданию текстов, но еще и по исчезновению в книгах и статьях ссылок на *неизданные* рукописи, – вскоре стали появляться сообщения о временных выставках различной тематики, на которых экспонировались, в частности, и арабские рукописи. Число выставок множилось, их тематика менялась, обновлялся и состав рукописей на них. Появились печатные каталоги таких выставок; сначала они представляли собой списки экспонатов (без иллюстраций), а затем добавились иллюстрации<sup>2</sup>. В 70–80-х гг. XX в. выставочная деятельность приобрела уже столь широкий размах, что арабские рукописи, иногда вместе с персидскими и турецкими, демонстрировали уже не только в библиотеках и музеях,

---

<sup>1</sup> Madelung, 1992. P. 1–6. Примером, поясняющим точку зрения Маделунга, может быть статья: [Raven, 1989. P. 133–137].

<sup>2</sup> Например, 23 выставки в 1893–1990 гг. были организованы Национальной библиотекой Австрии; см. библиографический список соответствующих каталогов: [Duda, 1992. S. 307–308].

где они хранились, но и перевозили из города в город и даже из страны в страну. На выставках стали экспонировать рукописи, предоставленные одним или несколькими учреждениями той или иной страны или даже нескольких стран. В каталоги таких выставок теперь включаются некоторые элементы научного описания как самих рукописей, так и отдельных страниц, избранных для показа зрителям. Иллюстрации в выставочных каталогах, как правило высокого качества и цветные, нередко приобретают значение первой научной публикации того или иного артефакта.

Все эти выставки объединяет одна общая черта – на них выставлялись и выставляются рукописи, имеющие художественную ценность. Эта сторона дела практически не интересовала академических и университетских «рукописников» предыдущей эпохи. Поэтому специалистами по рукописям Нового времени оказываются уже арабисты с иной, чем у их предшественников, специализацией. Место знатоков рукописей и рукописного дела заняли арабисты-искусствоведы, а затем и книговеды (или кодикологи).

Выставочная деятельность, о которой мы упомянули выше, протекает, разумеется, за рамками классической научной арабистики. Она начиналась в недрах учреждений, хранивших, а не изучавших арабские рукописи. Их интерес был прежде всего хозяйственным, и когда арабисты перестали широко пользоваться рукописями, пришлось поднимать престиж и рукописей, и самих учреждений. Теперь уже можно смело сказать, что за несколько десятилетий малоэффективной, как казалось, деятельности некоторые из таких организаций сумели «раскрутить» выставочное дело до уровня достаточно доходного бизнеса. Сейчас этот бизнес и поддерживает, в основном в форме выставок и выставочных каталогов, изучение иллюминированных рукописей и публикацию фрагментов из них.

Хранители рукописей были первыми, кто еще в начале прошлого века отбирал рукописи для выставок и готовил аннотации для каталогов. В их среде и зародилась – но значительно позже,

уже в 60–70-е гг. XX в. – арабистическая кодикология<sup>1</sup>. Ее рождение означает уже третью ипостась арабиста-«рукописника».

Собственно, родилась арабистическая кодикология в 2000 г. – с выходом в свет первого ее «устава», «Руководства по кодикологии рукописей арабского письма»<sup>2</sup>.

В «Руководстве» стандартный для кодикологии состав глав. Большим достоинством этой книги является фиксация проблем, которые остаются еще не решенными или недостаточно освещенными на сегодняшний день. В целом она является хорошим пособием не только для кодикологов, но и для не специализирующихся на изучении рукописей арабистов, которым приходится обращаться к рукописям, не имея достаточного опыта работы с ними.

Все три ипостаси классической арабистики отражают реальный процесс освоения европейской (а с XX в. – и мировой) наукой гигантского источниковедческого комплекса, воплощенного в письменных памятниках на арабском языке. Они не противоречат друг другу, а только показывают, что в каждое время наука берет на себя только те задачи, которые она видит и в состоянии решать.

Наконец, в заключение я хочу сказать, что в последние годы появился еще один аспект изучения арабских рукописей. Он имеет

---

<sup>1</sup> «Большая» арабистика до сих пор не признает кодикологию, храня верность корифеям XIX в. П. Ф. Кеннеди сообщает, что до нашего времени дошло более 80 *тахмисов* «Поэмы о плаще» ал-Бусири и что в одной из библиотек собрано сразу 69 из них (см.: [Kennedy, 2000]). Энциклопедическая статья Кеннеди о *тахмисах*, между прочим, совершенно не касается форм воплощения *тахмисов* в рукописные книги, что является пережитком бывшего пренебрежения к подобным сюжетам, тянущегося в сегодняшний день из XIX в. Судя по списку литературы в его статье, исследований *тахмиса* до сих пор нет, так что один-два абзаца на тему «*тахмис* в арабском книжно-рукописном искусстве» его статье совсем бы не повредили.

<sup>2</sup> [Manuel de codicologie..., 2000]. Теперь к первому, французскому, изданию этого «Руководства» прибавились его англоязычная и арабоязычная версии.

чисто источниковедческий характер, потому что рукопись в этом случае предстает как первоисточник внетекстовой, невербальной информации о каком-то эстетическом принципе, который до сих пор был совершенно неизвестен. Своей невербальностью (она будет раскрыта в предлагаемой книге) он как бы отрешает арабскую рукопись от ее традиционно понимаемой функции носителя вербальной информации.

Возможно, что новой своей ипостасью она окажется полезной для решения проблемы, о которой откровенно высказался некогда М. Б. Пиотровский: «Ничто не показывает так ярко специфику мусульманского искусства, как сравнение его с доисламским наследием Сирии, Египта, Ирана. При явной зависимости от источника *через довольно короткий срок появился совершенно особый художественный язык. Загадкой кажется то, откуда он взялся.* Мусульманское завоевание принесло широкому миру *особое культурное наследие арабов, но его явно было недостаточно для коренных изменений и того многообразного синтеза, который произошел* (курсив мой. – В. П.). Единственным ответом на эту загадку является пока лишь признание роли духа и миропонимания религии ислама, которая агрессивно и стремительно (как и в других областях жизни) создала для себя эстетическую форму выражения и убеждения. <...> Однако из этих элементов создаются памятники, имеющие особую идеологическую программу, – проповедь триумфа ислама, его связи с древней религиозной традицией, абстрактность понятия о Боге и образы райских садов. И через эту программу складываются и стиль, и художественный язык, в которых роскошь и пышность сочетаются с суровым аскетизмом иконоборчества»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Пиотровский, 2000. С. 10, 13. Эти слова Михаил Борисович написал в предисловии к каталогу огромной международной выставки мусульманского искусства, которая проходила в Амстердаме и Петербурге несколько лет назад. На этой выставке наряду с памятниками материальной культуры экспонировались и арабские рукописи.

\*\*\*

Структура книги отражает реальную последовательность авторского вхождения в тему, регистрируя переходы исследования от одного объекта к другому. За ее пределами остался только один этап – обстоятельства появления гипотезы о пропорциях и годы проверки этой гипотезы.

О том, что автор не предполагал поначалу бесконечности дороги, на которую он попал, говорит название первой же публикации по вновь открытой тематике. «К описанию арабских иллюминированных рукописей» – так называлась первая статья, она могла бы остаться и единственной. Название предполагало, в сущности, просто внесение поправки в направленность исследований, которые вели другие специалисты. Нечто вроде «советов постороннего». Но постепенно кругозор расширялся, а линия горизонта все отступала и отступала. На дороге же появлялись все новые и все более разнообразные объекты для расчетов и систематизации. Эта дорога и сегодня по-прежнему открыта до самого горизонта. Но для идущего по ней уже потребовался первый привал. Эта книга – путеводитель по пройденной части пути к месту, где можно передохнуть и, возможно, дождаться попутчиков.

Эту книгу нельзя было запланировать. И не только планировать – даже просто угадать наперед ее тему, исследование которой привело бы к написанию этой книги, было нельзя. Для всего этого не было ни малейших оснований или даже предпосылок в арабистике. Поэтому и саму тему нужно было *открывать*, задаваясь то одним, то другим частным вопросом, руководствуясь детским любопытством и жадной жаждой знания. Так, шаг за шагом, и открывалась на самом деле средневековая книжно-рукописная технология арабов, не рассказанная ими в письменных источниках. И только проделав такие шаги, то есть уже написав эту книгу, я смог назвать и ее тему: невербальная информация арабских рукописей.

# Глава 1

## Фронтисписы (первые страницы рукописей)

### 1. Понятие «рамка» и отношения кратности внутри нее

Берлинская рукопись начала X/XVI в. с анонимной обработкой одного из сочинений<sup>1</sup> ал-Калкашанди (ум. в 821/1418 г.) уже не один раз привлекала к себе внимание. В первый раз – благодаря своему переплету. Тогда М. Вайсвайлер включил ее краткое и специфическое описание в свою монографию о мусульманских переплетах Средневековья<sup>2</sup>. Затем она демонстрировалась на выставках и в связи с этим попала в печатный выставочный каталог<sup>3</sup>, где на этот раз была описана в разделе книжных украшений (Ornamentaler Buchschmuck), т. е. уже по иным мотивам. Наконец, полное и всестороннее описание ее вошло в каталог арабских рукописей, составленный Г. Шелером<sup>4</sup>. Здесь эта рукопись и привлекла впервые мое внимание – отчасти характеристикой

---

<sup>1</sup> Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. or. Quart. 1817. Обработка имеет название «Китāб фи тартиб мамлакат ад-дийар ал-мисрийя ва умара'иха ва арканиха ва арбаб ал-ваза'иф».

<sup>2</sup> Weisweiler, 1962. S. 88, № 28; Taf. 37, Abb. 60.

<sup>3</sup> Islamische Buchkunst aus 1000 Jahren, 1980. S. 45, № 018.

<sup>4</sup> См.: [Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, 1990. S. 162–165, № 161; Abb. 83–86 (на репродукциях: фронтиспис и его деталь; разворот рукописи на лл. 1b–2a; переплет)].

иллюминированных страниц в ней<sup>1</sup>, но главным образом благодаря фотовоспроизведению ее заглавного листа (л. 1а; см. рис. 1) или, по-другому, фронтисписа<sup>2</sup>.

Основная часть этого фронтисписа представляет собой геометрическую фигуру, которая часто встречается в орнаментальных украшениях арабских рукописей, – «квадрат между двух прямоугольников» (курсивом выделен термин, которым я постоянно заменяю в этой книге нетерминологические, т. е. более многословные и менее отчетливые, описания этой фигуры, встречающиеся в литературе<sup>3</sup>). Все три элемента, составляющие ее, объединены общей прямоугольной *рамкой*. Слева, с внешней стороны *рамки*, к ней примыкают два круглых *медальона*, расположенные на горизонтальных осях обоих прямоугольников, а также полукруглый медальон на горизонтальной оси квадрата. Каждый из прямоугольников имеет картуш с текстом (названием сочинения). В центре квадрата располагается крупный *восьмилистник*, по четырем сторонам которого нарисованы восьмилепестковые *розетки* небольшого размера.

Описанная композиция, как оказалось, имеет упорядоченные количественные характеристики, существенно конкретизирующие словесное описание.

Если высоту прямоугольников в триптихе «квадрат между двух прямоугольников» принять за единицу измерения, то сторона квадрата в этой фигуре будет равна трем таким единицам. А отношение сторон в прямоугольной рамке, в которую вписан весь триптих, может быть охарактеризовано коротко и точно как пропорция 5 : 3. **Разбивка площади фронтисписа на три части**

<sup>1</sup> В этом каталоге она принадлежит графу Гансу-Каспару фон Ботмеру.

<sup>2</sup> О значительной доли условности в терминах «заглавный лист» и «фронтиспис» см.: [Gacek, 2000. P. 870–871; Manuel de codicologie..., 2000. P. 246, notice 3].

<sup>3</sup> Например, в искусствоведческом описании Г.-К. фон Ботмера в упомянутом в примеч. 15 каталоге Г. Шелера (S. 162): «dreiteilige Zierseite, zusammenfassend gerahmt. Quadratisches Mittelfeld, darin stehender Achtpaß...» и т. д.



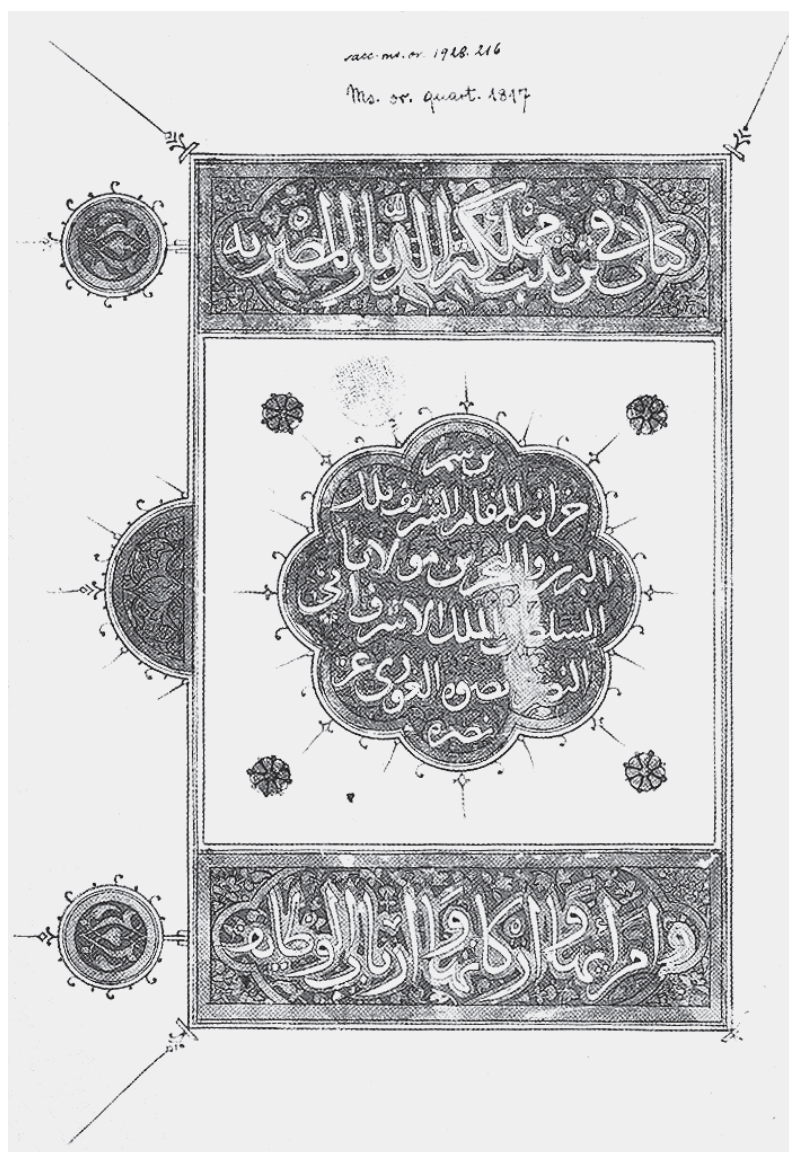


Рис. 1. Фронτισпис рукописи «Фи тартиб мамлакат ад-дийар ал-мисрийа». Начало X/XVI в. (Ms. or. Quart. 1817, л. 1а, Берлин)

**была произведена, таким образом, в полном соответствии с его пропорциональным форматом<sup>1</sup>**, – факт, послуживший в 1993 г. толчком к изучению арабской иллюминации в рукописях под новым углом зрения<sup>2</sup>, а позже легший в основание новой аналитической методологии, предложенной пишущим эти строки в серии статей и разносторонне использованной и в данной книге.

В том, что указанная пропорция не была делом случая, сомневаться не приходится. Создавая свою фронтисписную композицию, художник эксплуатировал, как мы увидим чуть ниже, имплицитное свойство данного формата, а именно – способность большей (вертикальной) стороны рамки делиться на пять равных между собой отрезков, а меньшей стороны – на три отрезка таких же размеров. На вертикальной стороне первый и пятый отрезки он оформил как высоты двух симметричных равновеликих прямоугольников, зажимающих между собой квадрат. Третий (центральный) отрезок «помечен» им как диаметр полукруглого медальона. А второй и четвертый отрезки, примыкающие к центральному с двух сторон (снизу и сверху), он оставил как равновеликие зоны «покоя». На фоне маркированных зон они приметны как раз в силу отсутствия у них какой бы то ни было иной маркировки (см. рис. 1).

Этими данными, как оказалось, возможности формализовать словесное описание фронтисписа не исчерпываются.

Если в двух прямоугольных фигурах фронтисписа – в его рамке, а также в находящемся внутри нее квадрате – провести диагонали (см. рис. 2с), то мы сразу обнаружим всю подоплеку фронтисписной композиции, которая имеет отчетливо выраженный геометрический характер. Подобные схемы никогда еще, кажется, не выносились на обсуждение исследователями арабских рукописей. Между тем открытие столь конкретной геометрической подосновы

<sup>1</sup> Здесь и далее под форматом подразумевается пропорциональная характеристика прямоугольников (в отличие от их линейных размеров).

<sup>2</sup> Полосин, 1993а. С. 153–167; то же самое: Polosin, 1995. Р. 16–21.

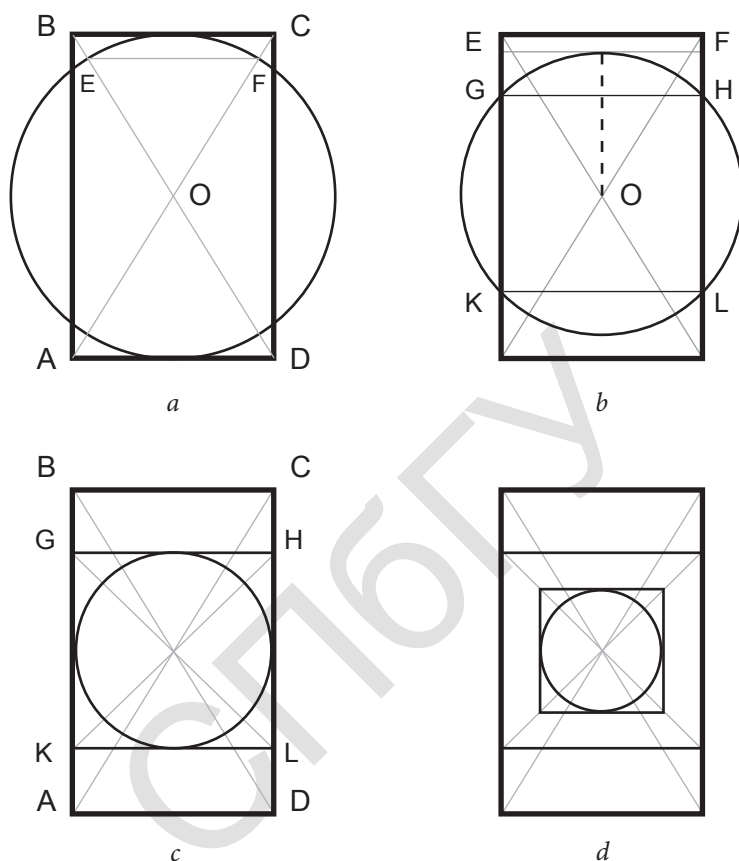


Рис. 2. Чертежная подоплека фронтисписа на рис. 1

в иллюминации создает новые, комфортные условия для анализа, так что уже и вторичные элементы фронтисписа (восьмилистник и розетки вокруг него, картуши и медальоны) тоже могут быть объективно интерпретированы и описаны.

Так, восьмилистник в середине фронтисписа предстает перед нами как фигура, строго отцентрованная относительно всех сторон рамки. Его центр лежит в месте пересечения всех четырех проведенных диагоналей. При этом восьмилистник по

своим габаритам вписывается в окружность радиусом  $\frac{1}{5}$  высоты рамки фронтисписа. Иначе говоря, его поперечник составляет  $\frac{2}{5}$  высоты фронтисписной рамки. Сама эта окружность может рассматриваться, в свою очередь, как вписанная в некий квадрат, четыре угла которого обозначены на фронтисписе центрами круглых розеток. Расстояние между их соседними центрами является стороной фантомного (подразумевающегося) квадрата и равняется тоже  $\frac{2}{5}$  высоты фронтисписа (Н). Таким образом, на зазоры между сторонами большого (и реального) квадрата  $\frac{3}{5} Н \times \frac{3}{5} Н$  и восьмилистником (т. е. сторонами описанного, «примысленного» вокруг него квадрата) остается по  $\frac{1}{10}$  высоты фронтисписа. Радиусом в ту же  $\frac{1}{10} Н$  вычерчен и полукруглый медальон на горизонтальной оси фронтисписа.

Мера в  $\frac{1}{10} Н$  использована художником также и в симметричных прямоугольниках, находящихся над и под квадратным элементом триптиха. Ею делится пополам высота этих прямоугольников, образуя ту осевую линию, на которой, как уже отмечалось, построены круглые медальоны. На пересечении больших диагоналей с этими осевыми линиями лежат центры полуокружностей, скругляющих торцы картушей. На тех же осевых линиях на расстоянии тоже в  $\frac{1}{10}$  от упомянутых центров лежат и центры полуокружностей (дуг) второго ряда, тоже участвующих в скруглении торцов картушей, причем и радиус полуокружностей этого ряда равен  $\frac{1}{10}$  высоты фронтисписа.

Этот утомительный перечень деталей фронтисписа здесь нужен для того, чтобы дать почувствовать, как легко и свободно действовал художник. Всюду он манипулировал, по существу, одним и тем же отрезком, одной пятой высоты фронтисписа, то увеличивая его (вдвое, втрое, в пять раз) для построения крупных элементов фронтисписа, то уменьшая – вдвое (для полукруглого медальона, лепестков восьмилистника, скругления картушей и т. д.), вчетверо (круглые медальоны), в восемь (скругление картушей) и даже в 16 (розетки) раз.

После всех этих пояснений касаться вопроса о том, была ли пропорция  $5 : 3$  делом случая (см. выше), нет никакого смысла. Настолько очевидно теперь, что предварительные расчеты входили составной частью в творческий метод художника. Но расчеты в данном случае были, вероятно, не только арифметическими.

Дело в том, что именно указанная пропорция  $5 : 3$  была неизменным предварительным условием для построения рассматриваемого фронтисписа. Хотя нужно заметить, что обязательность ее для художника не простиралась далее определенной черты и закончилась на довольно раннем этапе его работы.

Художнику, как представляется, достаточно было выбрать рамку с соотношением сторон  $5 : 3$ , чтобы обеспечить спонтанную, т. е. не нуждающуюся в предварительных расчетах, разбивку выбранной площади на три пропорциональные фигуры фронтисписа, описанные выше. Начертательный способ решения этой задачи, которым, вероятно, пользовался и средневековый художник, заключается в следующем.

Из центра  $O$  прямоугольника  $ABCD$  проводятся четыре concentric окружности. Первая, с радиусом, равным половине высоты прямоугольника (рис. 2a), дает при пересечении с диагоналями точки, которые необходимо соединить между собой линией  $EF$ , чтобы определить по ней радиус для второй окружности. Точки пересечения второй окружности с боковыми сторонами прямоугольника попарно соединяются прямыми  $GH$  и  $KL$  (рис. 2b), и этими двумя линиями площадь прямоугольника расчерчивается на искомую триединую композицию «квадрат между двух прямоугольников». При этом высота каждого из полученных прямоугольников ( $AK = BG$ ) составит  $\frac{1}{5}$ , а сторона квадрата  $KGHL = \frac{3}{5}$  высоты исходного прямоугольника  $ABCD$  (рамки). Таким образом, пропорциональные отношения между основными фигурами фронтисписа, описанные выше, возникают как бы сами по себе. По построению, а не каким-либо расчетным путем.

Дальнейшее развитие фронтисписного сюжета обеспечивается следующим образом. Точки пересечения первой окружности (рис. 2а) со сторонами рамки обозначают места прохождения осевой линии малых прямоугольников. На этих двух линиях лежат центры обоих круглых выносных медальонов (рис. 2с), а также центры скруглений (полуокружностей) в обоих картушах фронтисписа. Это значит, что первая окружность (или, по крайней мере, соответствующий раствор циркуля) пригодилась иллюминатору дважды. Точки пересечения третьей окружности с диагоналями квадрата являются центрами круглых розеток. А в четвертую окружность вписан восьмилистник фронтисписа.

Получается, что художник решал *типовую задачу на построение*. Но сводимость (полная или частичная) художественного украшения в рукописи к решению той или иной типовой задачи крайне важна для дескриптивной археографии, поскольку она создает благоприятные условия для адекватного словесного описания объекта. Создавать такие словесные портреты арабских артефактов пока что, пожалуй, не удавалось. Предлагаемый аналитический подход позволяет более точно понимать общее и частное в объекте описания и совершенствовать тем самым существующий понятийный и терминологический аппарат, снижая зависимость описания от иллюстративных приложений к нему. Конструктивный характер нового критерия выявляет себя и в том, что он стимулирует движение и в археографии<sup>1</sup>, и за ее пределами. Например, в нашем случае. Обнаружив, что художник решал типовую задачу «раскроя» прямоугольника на основании внутренних свойств самого этого прямоугольника,

---

<sup>1</sup> «Терминологический словарь» в работе В. В. Фарсобина дает такое толкование этого понятия: «Археография – многозначный термин: а) отрасль научных знаний по подготовке к изданию документов, б) решение текстологических задач, в) одна из проблем информации – описание памятников письменности» [Фарсобин, 1983. С. 222].

тут же задаешься вопросом: где, когда и кем эти свойства были выявлены<sup>1</sup> и, конечно, как эти свойства использовались затем практически? И была ли описанная нами задача действительно типовой (в том смысле, что ее решали также и другие мастера-оформители)? Это уже область истории науки и художественного ремесла. Для ответа на эти вопросы нужно, к сожалению, с нуля начинать перебор имеющегося в рукописях художественного материала, который до середины XX в. в большинстве каталогов арабских рукописей не фиксировался. Исключения бывают, иногда неожиданные. Один из таких каталогов, пожертвовавший многими позициями ради краткости и не дающий даже размера листа, зато регулярно отмечает наличие в рукописях унванов и фронтисписов<sup>2</sup>. Но такие сведения – это лишь половина дела, ведь никакой другой информации, кроме упоминания, об объекте не приводится.

По счастью, с описанной выше задачей нам повезло. Уже сейчас можно определенно сказать, что берлинская рукопись – не самый ранний пример построения триады в прямоугольнике 5 : 3. Такая же задача встречается в рукописи 391/1000–1001 г., переписанной в Багдаде знаменитым каллиграфом Ибн ал-Баввабом (см. рис. 3).

Между полностраничной иллюминацией из этой рукописи – она публиковалась уже не один раз<sup>3</sup> – и разобранным выше фронтисписом нет внешнего сходства. Но геометрическая подоплека у них все-таки одна и та же (см. рис. 4), что избавляет нас от необходимости повторять уже сделанный один раз анализ. Вместо

---

<sup>1</sup> Первый шаг к ответу на вопрос – датировка фронтисписа. Согласно каталогу Г. Шелера, берлинская рукопись, о которой идет здесь речь, переписана в начале X – XVI в. в Каире.

<sup>2</sup> См.: [Арабские рукописи..., 1986]. В настоящее время владелец этих рукописей – ИБР РАН.

<sup>3</sup> Rice, 1955; Arberry, 1967. P. 15. № 41 (Ms. 1431), pl. 26; James, 1988. P. 14 (лист рукописи с этим украшением Джеймс называет *finispiece* – по его местоположению в рукописи и по аналогии с термином «фронтиспис»).



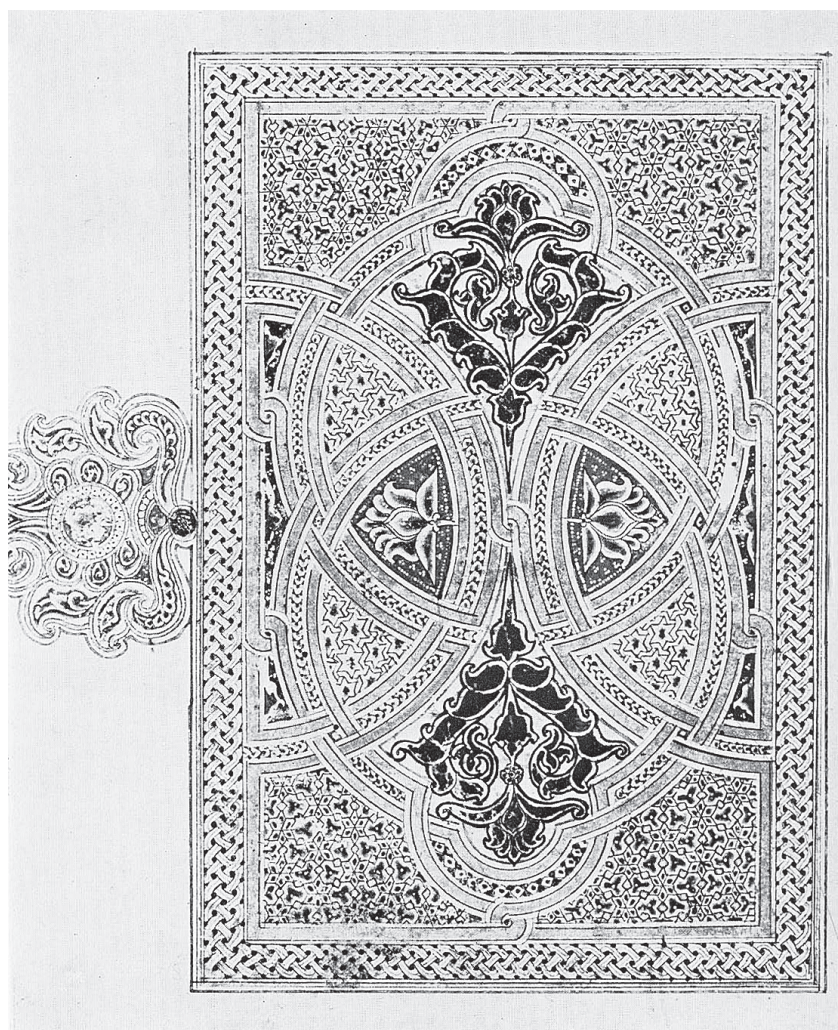


Рис. 3. Коран. Рукопись Ms. 1431, л. 285а  
(Библиотека Честера Битти, Дублин)



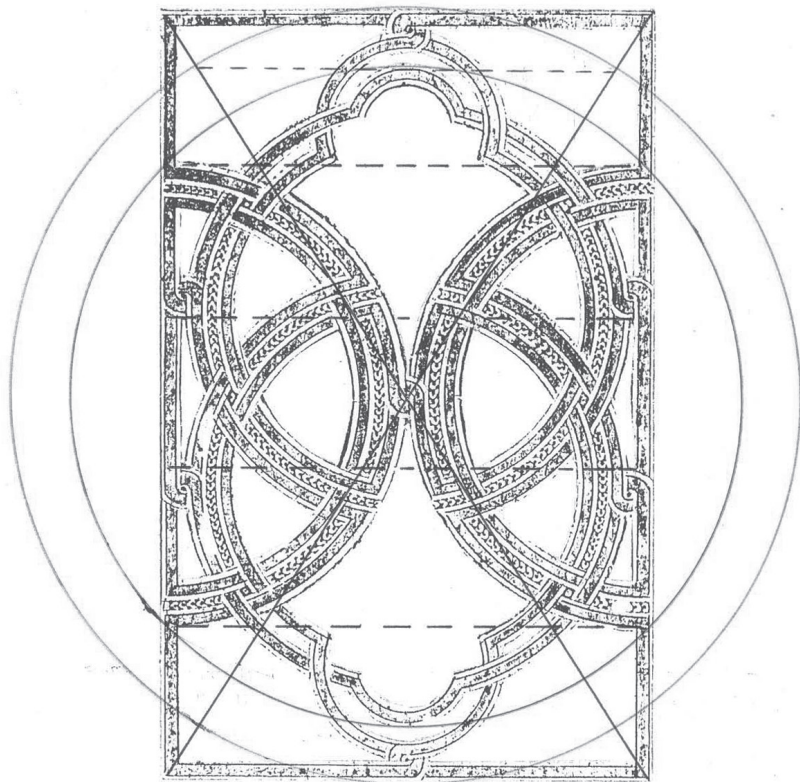


Рис. 4. Аналитическая схема к рис. 3

этого остановимся на несхождении этих двух украшений между собой, на роли и значении этого несхождения для дескриптивной археографии, а также для понимания художественного языка иллюминации<sup>1</sup> в арабских рукописях.

Два мастера выбрали для работы прямоугольники одного и того же формата, вероятно, одним и тем же способом марки-

<sup>1</sup> В современной арабистической литературе более или менее регулярно проводится разграничение между терминами «иллюстрация» (миниатюры) и «иллюминация» (все остальные виды украшения рукописных книг).

ровали на его большей стороне две крайние пятые доли, затем пометили и три оставшиеся пятые доли. Этими действиями ограничивается общая для обоих случаев процедура, первооткрывателя которой мы, вероятно, никогда не узнаем ввиду ее очевидной древности. Но далее в действиях мастеров начинается то, что можно считать их собственной творческой работой. Именно здесь, на втором этапе, индивидуальная изобретательность оформителя получала необходимый простор для своего выхода. Приведенные примеры из двух рукописей (рис. 1 и рис. 4) показывают, насколько несходными между собой могут быть разработки одного и того же зачина, являя собой настоящее поприще для состязания в мастерстве. Напрашивается естественный вывод о том, что в характеристике иллюминации общие и факультативные элементы украшений должны, по-видимому, как-то разграничиваться.

Возвращаясь снова к берлинской рукописи и ее фронтиспису, можно, пожалуй, констатировать, поясняя этот вывод, что у художника была общая, довольно оригинальная идея, с которой он приступал к работе над фронтисписом. Под ее влиянием лейтмотивом избранной им композиции, да и вообще всего художественного решения фронтисписа, стала игра на пятой доле высоты рамки. Игра, которая развернулась сразу на двух «игровых площадках»: художник насытил площадь прямоугольника максимально возможным числом фигур (1), в них он использовал максимально мыслимое число дериватов (2) некой эталонной величины (пятой доли!), содержащей в себе *намек* на свойство фронтисписной рамки данного формата.

Если оценивать работу художника с учетом этого замысла, то надо признать ее в своем роде шедевром. Несмотря на очевидную простоту и прозрачность композиции (приятные, впрочем, для глаз), она включает более тридцати элементов, которые характеризуются этой пятой долей или кратными ей величи-

нами (стороны всех прямоугольных фигур, радиусы и диаметры трех медальонов, четырех розеток, восьмилистника и восьми его лепестков, восьми элементов скругления картушей и т. д., вплоть до рисованных декоративных стрелок, выходящих на поля бумажного листа из четырех углов фронтисписа). Это, что называется, предел. И превзойти его, если это вообще возможно на выбранном мастером пути, дело нелегкое. Что же касается завуалированности самого замысла художника и кажущегося отсутствия ключа к нему, то это было в духе времени, ибо образованные люди высоко ценили тогда сюрпризы и загадки. Известно множество их, «спрятанных», например, в поэтических или литературных произведениях<sup>1</sup>. Было приятно находить их, и было лестно для каждого – уметь делать это. Оказывается, эта элитарная мода распространялась и на искусство художественного оформления рукописей.

Элитарный характер приема, использованного художником, побуждает нас, кстати, напомнить читателю в этом месте, что берлинская рукопись изготовлялась в свое время для мамлюкского султана Кансуха ал-Гаури (906–922/1501–1517)<sup>2</sup>, а после его гибели в сражении с турками и захвата последними Сирии и Египта рукопись попала, видимо, в число трофеев и удостоилась хранения в библиотеке османского султана Селима I (918–926/1512–1520)<sup>3</sup>, завоевавшего Египет.

---

<sup>1</sup> Например, ал-Фирузабади (1329–1414) написал для ас-Султана ал-Ашрафа (Йемен) сочинение, каждая строчка которого начиналась буквой алиф. А Исма'ил б. Аби Бакр ал-Мукри (ум. в 837/1433 г.) написал для того же правителя сочинение, которое, читаясь по горизонтали, дает текст по фикху; начала строк, читаясь по вертикали, дают текст по 'аруду; последние буквы строк, читаясь тоже по вертикали, дают текст о кавафи (рифмах) и т. д. (об этом см. дальше в разделе 3 главы 5).

<sup>2</sup> Это следует из арабского текста («экслибриса») в восьмилистнике.

<sup>3</sup> Об этом свидетельствует печать Селима I над восьмилистником фронтисписа. Она воспроизведена в каталоге г. Шелера на илл. 83 и 84.

## 2. Лист из Корана Синан-паши

Сюжет представленного выше фронтисписа впервые был описан мною еще в 1993 г. Уже из названия тогдашней статьи<sup>1</sup> видно, что она была адресована прежде всего арабистам-археографам, которым предлагался некий новый подход к описанию иллюминированных рукописей, – они к концу XX в. уже фактически выделились в самостоятельный объект изучения и, соответственно, описания. В самом тексте тоже подчеркивалась эта направленность статьи: «Среди мотивов, приведших автора к настоящей статье, было желание продемонстрировать возможности количественных методов анализа художественных украшений (или, по крайней мере, некоторых из них). Хотелось показать также, что по результатам такого анализа объект может быть описан более точно и информативно, чем это удавалось делать до сих пор»<sup>2</sup>. В дальнейшем, однако, оказалось, что метод, опробованный в статье<sup>3</sup>, применим не только в этом конкретном случае, а дает много больше. Он настолько продуктивен, что потребовалось написать целую книгу, чтобы очертить границы его действенности.

Другой, чем в берлинской рукописи, тип иллюминации представлен в этом Коране, переписанном, как считается, где-то в Иране, 12 мухаррама 1003 г. / 27 сентября 1594 г. Он был передан турецким военным и государственным деятелем Синан-пашой (ум. 4 ша'бана 1004 / 3 апреля 1596 г.) в вакф одной мечети, находившейся на территории теперешней Венгрии (в местечке Дьёр

<sup>1</sup> Полосин, 1993. С. 153–167.

<sup>2</sup> Там же. С. 164–165.

<sup>3</sup> Замеченная благодаря английскому переводу [Polosin. 1995. P. 16–21], она получила признание в «Руководстве по кодикологии рукописей арабской графики» [Manuel de codicologie..., 2000. P. 180], но попала там не в раздел о каталогизации рукописей, слишком краткий для этого, и не в главу об орнаментальном украшении рукописной книги, а в главу «Разлиновка и организация текста на странице», в специальный раздел, посвященный пропорциональным построениям на странице.

(Győr)). Теперь этот Коран хранится в Национальной библиотеке Франции<sup>1</sup> и хорошо описан Ф. Дерошем вместе с другими Коранами этой библиотеки. В частности, интересующему нас листу он дает следующую характеристику.

«Том открывается разворотом страниц, на которых находятся две розетки, у которых каждый из восьми имеющихся у них лепестков имеет золотой трехчастный орнамент на синем фоне с арабесками, а золотые круги в центре розеток содержат текст Корана 17:88 белыми буквами *сулуса* (лл. 2b–3a). Сама розетка размещена в центре квадрата, ограниченного с четырех сторон страницы бордюрной лентой с золотыми ромбами на синем фоне, которая на серединах перебивается четырьмя треугольными виньетками, вклинивающимися в этот бордюр. Внутреннее пространство разделено на три: кроме центрального прямоугольника с розеткой на золотом цветастом фоне две полосы по ту и другую стороны [от него] приняли на себя золотые картуши с текстом Корана 56:77–80»<sup>2</sup> (см. фотографию оригинала на рис. 5a).

Эта цитата потребовалась здесь по двум причинам. Во-первых, сегодня практически нет других печатных работ, кроме каталогов того или иного вида, в которых так ясно отразились бы понятийный аппарат и современный стиль описаний арабской иллюминации. По каталожному же описанию (особенно когда оно сопровождается репродукцией описываемого объекта, как в данном случае) можно совершенно точно определить, какие из элементов иллюминации данному специалисту «увиделись» (т. е. показались более значащими, чем другие). Во-вторых, тексты каталожного описания неизбежно несут в себе и какие-то следы трактовки *увиденного* в иллюминации.

Художественное оформление этого листа однажды уже частично рассматривалось мною<sup>3</sup>. Но специфическая задача,

<sup>1</sup> *Ms. Arabe 418.*

<sup>2</sup> Déroche, 1985. P. 128–129, № 535 & pl. I.

<sup>3</sup> Полосин, 1993б. С. 168–171, № 1.

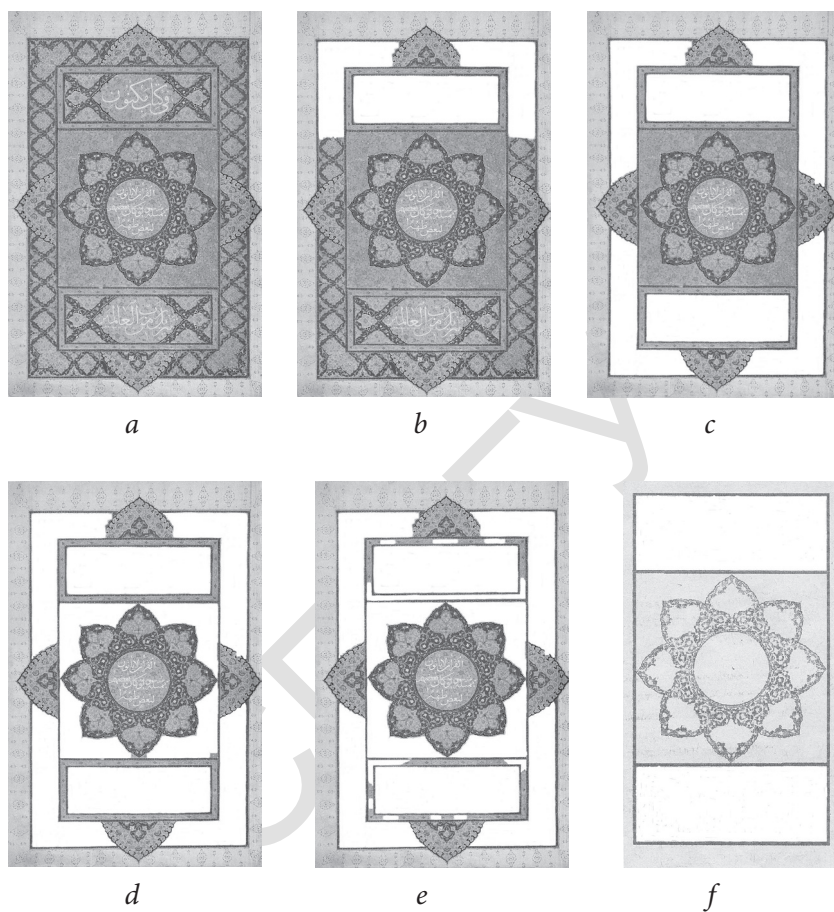


Рис. 5. Фронтиспис рукописи Корана  
(Ms. arabe 418, Национальная библиотека Франции, Париж, л. 3а)  
и аналитические схемы его чертежной структуры

которая решалась в тот раз, позволила дать только самую общую характеристику этого оформления. Теперь представляется возможность рассмотреть его более подробно.

Триптих «квадрат между двух прямоугольников» (см. рис. 5f – выборка), который несомненно составляет основу всего дизайна,



имеет внятные пропорциональные характеристики и уже поэтому заслуживал промеров по оригиналу. Рамка триптиха выдержана, как показывают промеры, проведенные нами по фоторепродукции, в пропорции 9 : 5. Это означает, что высота и ширина рамки триптиха соразмерны: высота равна девяти модульным единицам, а ширина – пяти точно таким же единицам. В соответствии с этим стороны квадрата в центре триптиха – а они равны ширине рамки – составляют, каждая, по  $\frac{5}{9}$  высоты рамки ( $\frac{5}{9}$  H). Разница между параметрами рамки и квадрата позволяет точно определить размеры двух одинаковых прямоугольников, лежащих над и под квадратом – высота каждого из них равняется половине разности между высотами рамки и квадрата (т. е.  $\frac{2}{9}$  H), а длина прямоугольников равняется ширине рамки (т. е.  $\frac{5}{9}$  H). Следовательно форматная формула для этих прямоугольников представляет собой отношение 5 : 2 (т. е. 2,5)<sup>1</sup>.

Измерив таким образом все элементы триптиха, мы можем приступить к анализу иллюминации. С рамкой все более или менее просто, по крайней мере так это кажется сейчас. Художник мог выбрать любую, но остановился на этой. Почему?

Еще совсем недавно такой вопрос «в лоб» был невозможен, потому что негде было искать на него ответ. Сейчас это уже не

<sup>1</sup> Для построения триптиха есть три способа, один из них чисто чертежный, два других требуют несложного расчета и масштабной линейки. Первый способ: в прямоугольнике рамки проводятся обе его диагонали, и из точки их пересечения в рамку вписывается окружность радиусом в половину ширины рамки. Затем от вертикальных сторон рамки к окружности проводятся две касательные, параллельные коротким сторонам рамки (ширине), после чего окружность оказывается вписанной в искомый квадрат. Расчетно-чертежные способы заключаются в предварительном вычислении высоты горизонтальных прямоугольников по формулам  $h = (H - L) : 2$  (где  $h$  – искомая высота прямоугольников,  $H$  – высота рамки, а  $L$  – ее ширина) или  $h = H : 9 \times 2$ , после чего найденная величина откладывается сверху и снизу на вертикальных сторонах рамки, и полученные точки попарно соединяются прямыми, которые и создают квадрат внутри рамки.

совсем так, и мы попробуем на него ответить. Художник использовал эту особенность и полностью обыграл ее.

В квадратной части триптиха, стороны которого составляют по  $\frac{5}{9}$  Н, художник разместил восьмилистник и в нем продолжил «игру» на девятых долях, начатую им, как было показано, еще при построении триптиха. Сам восьмилистник, как и квадрат, имеет в своих поперечниках по  $\frac{5}{9}$  Н. Окружность в его центре имеет в диаметре  $\frac{2}{9}$ , а высота «лепестков» – полторы девятых (противолежащие пары лепестков дают в сумме по  $\frac{3}{9}$ , что на ударных направлениях – по осям рамки – может иметь значение и для подсознательного восприятия дизайна, и для его структурного анализа). Симметричное чередование этих девятых (по вертикальной оси ординат; центр симметрии – горизонтальная ось ординат) является важной составляющей всего дизайна, выдавая ведущую роль в нем рамки с ее пропорцией 9 : 5.

Может быть, самым эффектным результатом анализа триптиха является ответ на вопрос, которым, конечно, можно было и не задаваться. Почему дизайнер поместил в центральный квадрат восьмилистник (а не шестилистник, десятилистник и т. п., не другую фигуру вообще)? Оказывается, ответ на этот вопрос существует. Он закодирован в самом восьмилистнике, и читать этот код можно по-разному.

Один вариант такой. Высоты восьми лепестков (каждая по полторы девятых) дают в сумме  $\frac{12}{9}$ . Вместе с диаметром окружности ( $\frac{2}{9}$ ), вписанной в центр восьмилистника, это дает  $\frac{14}{9}$  – столько же, сколько дает сумма высоты и ширины рамки триптиха. Это явно осознанное конструирование многолистника, оно напоминает о сходном приеме, который был описан мной в статье «„Все есть число“?»<sup>1</sup>.

Другой вариант. Круг в центре многолистника с прилегающей к нему *парой* лепестков (элемент многолистника, особенно

<sup>1</sup> Polosin. 1999. P. 7–11, ill.



бросающийся в глаза на вертикальной и горизонтальной осях) дают  $\frac{5}{9}$ ; остающиеся шесть лепестков дают  $\frac{9}{9}$ . Это не что иное, как иносказательное выражение пропорции *в рамке* триптиха –  $9 : 5$ ! Кстати, число  $\frac{14}{9}$  (это сумма высоты и ширины рамки триптиха, т. е. половина ее периметра) дают также и полные периметры горизонтальных прямоугольников ( $\frac{2}{9} + \frac{5}{9} + \frac{2}{9} + \frac{5}{9} = \frac{14}{9}$ ). Можно сказать иначе: фигура в центральном квадрате могла быть любой, но должна была, вероятно, продолжать идею, уже принятую дизайнером к исполнению сначала выбором рамки  $9 : 5$ , а затем перечисленными выше подразделениями ее на девятые доли ее высоты.

Тайную сторону этого построения составляют отношения сложившихся в триптихе величин друг к другу. Поскольку любые материальные структуры имеют такие отношения, то интерес представляют собой не любые отношения, а только отмеченные какими-нибудь характерными чертами или известной упорядоченностью их, на которую мы, надо сознаться, заранее рассчитываем.

В данном триптихе различные пары его элементов дают следующие пропорции: 1)  $1 : 1$  (1,0; центральный квадрат); 2)  $5 : 2$  (2,5; стороны горизонтальных прямоугольников); 3)  $7 : 5$  (1,4; стороны в рамке «квадрат + один из прямоугольников»); 4)  $5 : 4$  (1,25;  $L : (H - L)$ ); 5)  $8 : 7$  (1,1428571; сумма высот двух прямоугольников к сумме «диаметр центральной окружности + высота лепестка») и т. д.

Итак, общий замысел дизайнера – фантазируя, строго соблюдать соизмеримость элементов дизайна с  $\frac{1}{9}$ . Н – выполнен им с большой изобретательностью и всеохватно. Кажется, все детали его иллюминации уже измерены нами и все отвечают отмеченному условию. Впрочем, перепроверяя эту «кажимость» еще раз, мы обнаруживаем, что упустили-таки один элемент его дизайна – всего лишь один, но сразу в двух экземплярах (он повторил его дважды)! Это прямоугольник, вставленный внутрь горизонтальных прямоугольников триптиха, уже обследованных нами по их

внешнему (как на рис. 5f) контуру (см. рис. 5b, c, d, e). Наше упущение странным образом совпадает с тем, что это построение, судя по всему, несоизмеримо с  $1/9$  Н и, следовательно, почему-то выпадает из общей числовой гармонии рассматриваемого дизайна. Является ли это исключение из общего правила, причем единственное исключение (подчеркнем это еще раз), просчетом художника?

Строго говоря, несоизмеримы с девятой долей и высота, и длина рассматриваемого «прямоугольника в прямоугольнике». Что же касается еще одного возможного промера – расстояния между сторонами внутреннего и внешнего прямоугольников (см. рис. 5e), – то отрезок столь мал<sup>1</sup>, что степень естественной погрешности (и при построении, и при измерении) смазывает картину и не позволяет с такой же определенностью судить о его соизмеримости или несоизмеримости с высотой триптиха.

Удача с фигурой восьмилистника (см. выше) побуждает задаться вопросом: а каково происхождение этого плохо просчитываемого отрезка между сторонами прямоугольников? Если не удастся его убедительно измерить, то нельзя ли хотя бы понять, следствием какого действия дизайнера он вообще является?

Поскольку два элемента рассматриваемого прямоугольничка (высота и длина) не соизмеримы ни с какими другими построениями в триптихе, то и третий (расстояние до внешнего прямоугольника), который в известной мере определяет размеры двух первых, либо попросту произволен (почему бы это, однако?), либо зависит от внешних обстоятельств, находящихся за пределами триптиха. Таким обстоятельством могла быть, например, рамка, построенная вокруг триптиха. Ее мы еще не рассматривали.

Действительно. Высотой внешней рамки (189,6 мм на фото в каталоге) можно объяснить существование одной, а затем

<sup>1</sup> В сущности, речь идет о цветной широкополосной прямоугольной рамке, внешний и внутренний периметр которой иллюминатор очертил черным цветом как два автономных concentрических прямоугольника.

и всех остальных линий, «засоривших» собой рассмотренный нами триптих.

На расстоянии в  $\frac{2}{8}$  Н (высоты внешней рамки) линия, которая отсекает в триптихе  $\frac{2}{9}$  Н, имеет над собой (в верхнем горизонтальном прямоугольнике) и под собой (в нижнем) линии, которые выводятся не из триптиха, а как раз из высоты внешней рамки, от которой они отрезают по  $\frac{2}{8}$  Н внешней рамки! Таким образом, эти соседки все-таки гармонизованы между собой: обе маркируют – каждая в своей рамке – по две целые доли «своей» высоты. Когда «чужая» для триптиха линия была продолжена до создания полного прямоугольного контура, то высота вновь построенного, внутреннего, прямоугольника получила каноническое значение. Но любопытно, что получила она его по построению, а не измерительным способом!

### 3. «Арабский Апостол» (фронтиспис с десятилистником)

В 1341 г. в Дамаске для консула Джакама ас-Сухайни, о котором более ничего не известно, была изготовлена рукопись «Посланий и деяний апостолов» на арабском языке<sup>1</sup>. Из ее истории до 1913 г. мы знаем только, что она находилась в Баламандском монастыре (Ливан). В связи с празднованием в 1913 г. трехсотлетия царствующего дома Романовых эту рукопись, вместе с четырьмя десятками других, привез в подарок Николаю II патриарх Антиохийской православной церкви Григорий IV. Рукописи были переданы в «собственную Его Величества библиотеку в Зимнем дворце» («зимнедворскую библиотеку»), где при больших неудобствах и помехах с ними попробовал работать

---

<sup>1</sup> В настоящее время она хранится в Санкт-Петербурге, в Институте восточных рукописей РАН под шифром D 228; см.: [АРКК. Ч. 1. С. № 10375].

И. Ю. Крачковский<sup>1</sup>. Только когда рухнула Российская империя, эти рукописи «приблизились к народу». За годы советской власти четыре раза краткая научная опись этой коллекции появлялась в печати<sup>2</sup>. При этом две из публикаций сопровождалась репродукциями из наших «Посланий и деяний апостолов»<sup>3</sup>. Понадобился еще один крах российской государственности – распад Советского Союза, – чтобы дело двинулось дальше. В результате разрушения социалистической системы санкт-петербургский филиал Института востоковедения, куда рукописи Антиохийского патриарха попали из Зимнего дворца, оказался в трудном финансовом положении. В поисках средств для выживания учреждения его тогдашний директор сумел организовать выставку рукописей (она демонстрировалась в нескольких странах)<sup>4</sup>, в ней участвовала и рукопись «Посланий...». В выставочных каталогах появилась, наконец, цветная репродукция той страницы из рукописи *D 228*, о которой пойдет речь далее<sup>5</sup>.

Фронтиспис на странице (см. рис. 6) представляет собой триптих, состоящий из круглого центрального медальона того типа, его чаще всего называют «многолистником», и двух прямоугольников, один над медальоном, другой под ним. Это, можно сказать, довольно распространенная декоративная комбинация в арабских рукописях, и зрительная память подсказывает, что

<sup>1</sup> Крачковский, 1965. С. 55–56.

<sup>2</sup> «*D 228*. 236 л. 742/1341 г. Дамаск. Роскошный каллиграфический экземпляр; унваны, розетки, обрамления золотом и красками. Деф., нет конца» [АРКК. Ч. 1. С. 496, № 10375]. В «Указателе примечательных рукописей» [АРКК. Ч. 2. С. 196], где есть специальная рубрика «Рукописи, художественно оформленные», ссылка на рукопись *D 228* отсутствует.

<sup>3</sup> Крачковский, 1960. С. 433 (фотокопия л. 168а); АРКК. Ч. 2. С. 284 (фотокопия л. 92а). Обе репродукции опубликованы без масштаба, а естественные границы рукописного листа обрезаны издательским редактором с четырех сторон.

<sup>4</sup> Петросян, 2002. С. 189.

<sup>5</sup> De Bagdad à Ispahan, 1994. P. 134–135, № 23; Pages of Perfection, 1995. P. 162–163, № 23.



Рис. 6. Фронтиспис на л. 1а рукописи D 228  
(собрание РАН), Дамаск, 1341 г.



в данном случае с этой комбинацией что-то не так. То ли прямоугольники «жидковаты» для массивного многолистника. То ли просто не хватает чего-то на картинке, и она кажется из-за этого незаконченной. Спohватившись, что рукопись-то – христианского происхождения, невольно подумает: а может, все дело в неумелом подражании мусульманским образцам?

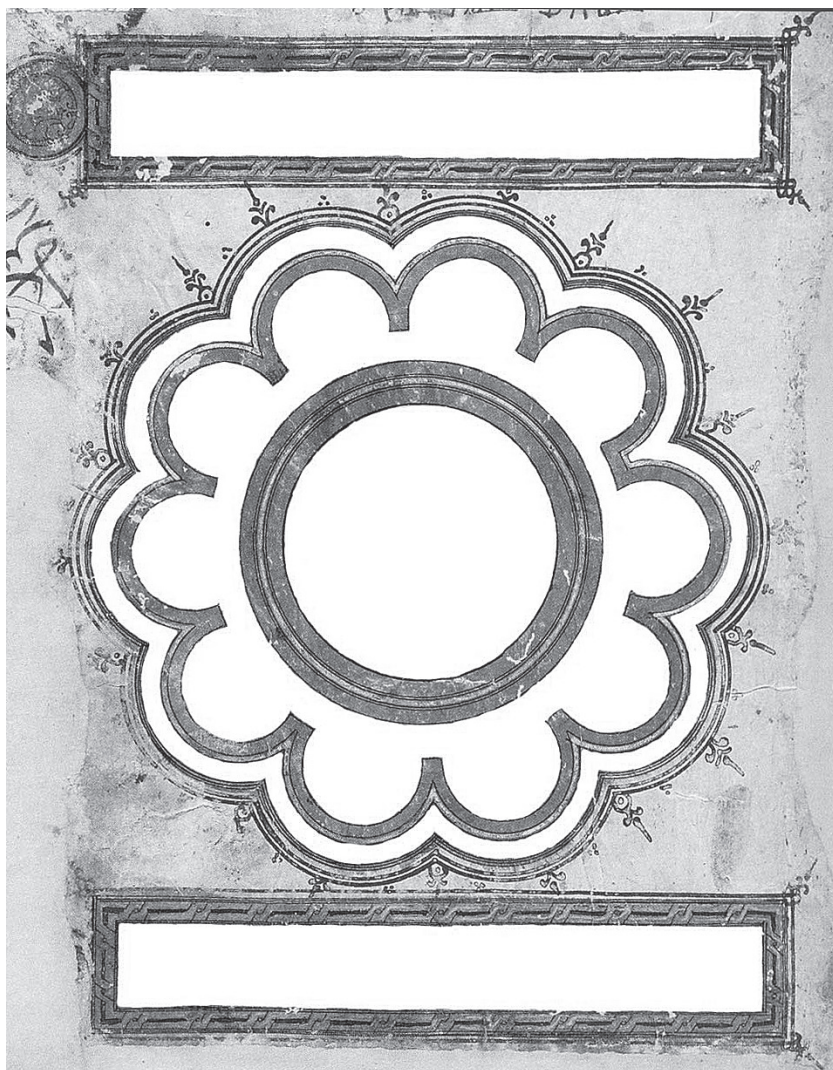
Ситуация начинает проясняться, как только принимаешься за измерения. Они должны показать размеры разобщенных элементов триптиха относительно чего-то целого. Но где оно, это целое? Тут становится очевидным, что триптих лишен рамки, связующей собой три его составные части. По крайней мере, в мусульманских рукописях аналогичные по составу фронтисписные украшения заключены в рамку.

Между тем измерения показывают, что отсутствующая рамка все-таки, кажется, подразумевается. Соединив (мысленно) противолежащие прямоугольники (см. рис. 8), мы получим уже известную нам фигуру «квадрат между двух прямоугольников». И как таковая она размещена в рамке формата  $36 : 25$  (1,44) или, что то же самое, формата  $6^2 : 5^2$ . Формат этот тоже не уникален<sup>1</sup>. Так что если числовой канон существует, то уже по этим двум его признакам рассматриваемый триптих надо признать каноническим.

Очень желательно было бы закрепить это заключение еще и третьим признаком. Бог любит троицу. Этим признаком могла бы быть высота триптиховых прямоугольников как одно из имплицитных свойств рамки. Она должна быть определенным образом пропорциональной высоте рамки<sup>2</sup>. К сожалению, с этой стороны подтверждения мы не находим. Вследствие этого возникает опасение, что формат рамки (1,44) был определен нами неверно. Альтернативными форматами могли быть на самом деле и 1,4 ( $7 : 5$ ), и 1,42 ( $10 : 7$ ), и даже 1,5 ( $3 : 2$ ), а причиной ошибки –

<sup>1</sup> См. еще фронтиспис: [Duda, 1992. III. 107].

<sup>2</sup> См. в Заключении таблицы раскрыя рамки на триптихи, где указаны константы для каждого из атрибутированных нами форматов.



*Рис. 7. Триптих «квадрат между двух прямоугольников».  
Аналитическая схема к рис. 6*

как неаккуратные построения на фронтисписе, так и неаккуратные промеры.

Сомнения усиливаются еще и внешней «некрасивостью» прямоугольников (рис. 6 и 7), они слишком узки, «сплющены» по сравнению с кругом медальона – как слишком низкий лоб на мужском лице. Неужели этого не видел средневековый дизайнер? Или же ему нужны были именно такие прямоугольники, несмотря на всю их неказистость? Эта запасная версия оказалась неожиданно плодотворной.

Собственно, это была еще не сама версия, а только предчувствие ее. Во всех примерах с фигурой «квадрат между двух прямоугольников», которые разбираются в этой книге, прямоугольники – какую бы роль ни назначал им средневековый дизайнер – были порождены не вольной фантазией художника, а выбранной им рамкой. Так же должно было быть, вероятно, и в этом случае. Поэтому риторический вопрос, который на какое-то время показался версией, был только лишь предощущением ее. Вопрос был переформулирован, и тогда только стал версией. Вот она: неужели дизайнеру нужна была именно *эта* рамка (1,44), пусть и дающая такие неказистые прямоугольники?

Такая постановка вопроса переключала внимание с прямоугольников на многолистник. Ведь ничего другого на фронтисписе и не оставалось. Но какова его связь с рамкой в случае, если дизайнер тоже, как и мы, подразумевал эту рамку в своем фронтисписе?

Для решения этого вопроса оказалось важным определиться, с какой разновидностью многолистника мы имеем здесь дело. При описании рукописей на это не всегда обращают внимание<sup>1</sup>. В данном случае дизайнер построил десятилистник (бывают также четырех-, шести-, восьми-, двенадцатилист-

<sup>1</sup> В выставочном каталоге сказано, например, предельно обще: «украшение круглой формы» (“circular motif” в англоязычном каталоге и “une figure circulaire” – во французской версии каталога).



ники и, может быть, какие-то еще; никто не подсчитывал общее число вариантов). Это уточнение повлекло за собой еще один вопрос, который может показаться не относящимся к делу: как дизайнер сумел разделить окружность, на которой построен многолистник, на 10 равных частей?<sup>1</sup>

На рис. 8 приводится реконструкция приема, вероятно использованного в рассматриваемом фронтисписе для деления окружности на 10 (или на 5) равных частей. На ней цифрами обозначены 10 точек, противолежащих друг другу на сторонах квадрата. Они попарно соединены линиями, которые и делят вписанную в данный квадрат окружность (и окружности меньшего радиуса, но концентрические с ней) на 10 равных отрезков. Четыре из них (1, 2, 6 и 7-я точки) появляются в результате деления соответствующих сторон квадрата на *три* равные части каждая. Осталь-

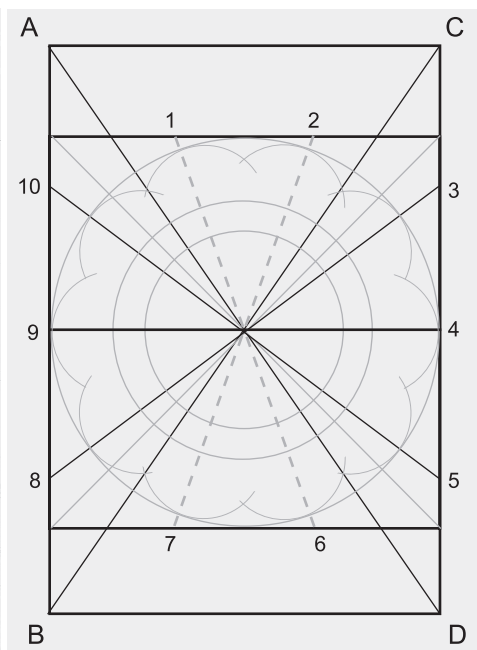


Рис. 8. Рукопись D 228  
(собрание ИВР РАН), л. 1а.  
Аналитическая схема построения  
триптиха внутри прямоугольной  
охватывающей рамки (к рис. 6 и 7)

<sup>1</sup> Технологию построения многолистника я опускаю, но и так ясно, что она включает в себя деление окружности на равные отрезки. В одних случаях деление окружности (круга) начинается с получения четвертей (построением взаимноперпендикулярных диаметров) и продолжается затем последовательным делением их пополам. Но в данном случае этот способ не годится.

ные же шесть точек имеют другое происхождение. Все они – маркеры, возникающие при делении высоты рамки (линии АВ и CD) на *четыре* равные части. Принципиально важны, собственно, только пять точек из десяти. Если от каждой из них провести линию через центр окружности (квадрата, рамки) до пересечения с противоположащей стороной квадрата, то образуются и другие пять. Все это хорошо видно на рис. 8. Одна важная деталь: точки А, В, С и D, которые маркируют углы рамки (т. е. ее границы) и участвуют в делении высоты рамки, играют свою роль как бы «за кадром». Они используются только для того, чтобы разделить линии АВ и CD на четверти, из которых крайние, выходящие за пределы квадрата, тут же перестают быть нужными. А в последующей работе участвуют только средние четверти, полностью входящие в состав квадрата<sup>1</sup>.

Эта технология деления окружности на 10 равных частей убедительнее всего говорит о том, что формат рамки (36 : 25) был определен нами правильно. Ибо контрольное построение в рамке этого формата (144×100 мм), сделанное нами, полностью воспроизводит описанный выше эффект делимости окружности на 10 равновеликих отрезков<sup>2</sup>. Вместе с тем подтверждается и прямая причинно-следственная связь десятилистника с рамкой указанного формата (и вообще, и в данном случае). В триаде этого формата прямоугольники, зажимающие собой квадрат с соразмерным ему по диаметру многолистником, неизбежно становятся непропорциональными и «некази-

---

<sup>1</sup> То есть делится фактически только центральная часть триптиха (квадрат).

<sup>2</sup> Собственно говоря, когда этот способ деления окружности в рамке 1,44 уже «изобретен», то операции с ним можно сократить до получения четырех и даже только двух точек – 1-й и 2-й и симметричных им 6-й и 7-й. Замерив раствором циркуля расстояние между парой соседних точек, полученных при делении верхней стороны квадрата на три части, можно разметить этим же раствором всю окружность, на которой строится десятилистник. Понятно, что при этом уже не обязательно полностью вычерчивать боковые стороны рамки 1,44.

стыми». Такова цена за построение десятилистника указанным способом.

Другое дело, что уже после разметки четвертей на линиях АВ и СD можно было бы несколько вытянуть рамку по высоте, что сделало бы пресловутые прямоугольники более, может быть, приглядными. Дизайнер же решил не вмешиваться в естественную чертежную логику построения десятилистника и сохранил «материнский» для данного построения формат рамки. Видимо, содержание иллюминации ценилось им, а может быть и всеми другими, выше ее внешнего вида. Таким образом, фронтиспис рукописи представляет собой что-то вроде шарады, разгадав которую, получаешь технологию построения десятилистника. Чтобы это выглядело именно так, подлинный формат рамки сохранен, но не оформлен (т. е. «припрятан») сам контур этой рамки. На концах всех десяти «лепестков» многолистника пририсованы своего рода стрелки, показывающие направление на те 10 точек, которые должны быть расставлены по периметру квадрата. Но самих точек нет, как нет, собственно, и тех сторон у квадрата, где большинство точек должны стоять. Такое впечатление, что дизайнер хотя и не стремился полностью засекретить свой способ построения многолистника, но и отдавать его всякому «за просто так» тоже не собирался<sup>1</sup>. Относить ли этот случай к категории средневековых интеллектуальных игр и забав или рассматривать его сквозь призму эстетических категорий формы и содержания, покажет только вся совокупность поднятого в данной книге материала.

Разделить окружность на 5 и после этого на 10 равных частей можно было, вообще говоря, и иначе, опираясь, например, на задачу на «построение пятиугольника, вписанного в круг», которую описал Абу-л-Вафа ал-Бузджани (940–998):

---

<sup>1</sup> О различных способах деления окружности (в том числе и на 10 частей) см.: [Булатов, 1988. С. 315–340]. Но это способы, применявшиеся в архитектуре, наш способ там не упоминается. По-видимому, в книжном дизайне вообще были выработаны свои собственные «искусные приемы» построений.

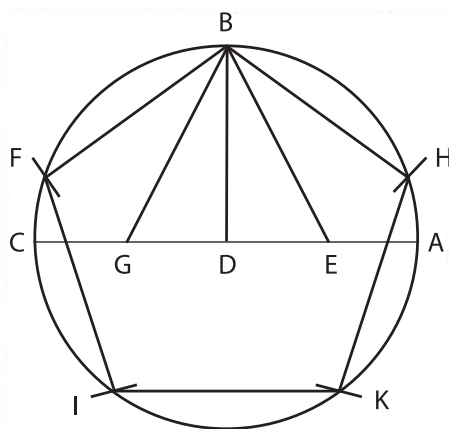


Рис. 9. Деление окружности  
на 5 частей согласно  
Абу-л-Вафа ал-Бузджани

«Если он сказал: как построить вписанный в круг пятиугольник с равными сторонами [и углами], то примем за центр точку D, проведем [диаметр] ADC, восставим в точке D перпендикуляр DB, разделим AD пополам в точке E, примем точку E за центр и на расстоянии EB отметим точку G, примем точку B за центр и на расстоянии BG отметим точку F. Тогда получим дугу BF – одну пятую круга. Построим дуги IF, IK, KN

и HB, равные дуге BF, проведем линии BF, FI, IK, KN, HB, тогда получим равносторонний и равноугольный пятиугольник BFIKH. Вот чертеж этого»<sup>1</sup>.

Дугу в  $\frac{1}{10}$  круга можно получить, продолжив «перпендикуляр» DB вниз до пересечения с хордой IK и ее дугой (или же восстановив перпендикуляр из середины хорды BF до пересечения с одноименной дугой). Но деление этим способом (не очень-то, надо сказать, экономным в нашем случае) разрушило бы художественно-конструктивную целостность исследуемого фронтисписа, в котором все – и идея, и детали – выводится из одного общего источника, из формата рамки. «Чудесное» самозарождение десятилистника в этой рамке наилучшим образом показывает нам эту целостность. Таким образом, нетривиальная трактовка десятилистника, главной фигуры фронтисписа, является, по-видимому, основным мотивом в иллюминации.

<sup>1</sup> См.: [ал-Бузджани, Абу-л-Вафа, 1966. С. 79, VIII].

## 4. Фронтиспис-шамсе

Рукопись *B 132*, попавшая в Азиатский музей еще в 1819 г.<sup>1</sup>, была описана, правда очень скупо, только в 1964 г.<sup>2</sup> Ее развернутое описание было подготовлено О. Ф. Акимушкиным в связи с участием этой рукописи в зарубежной выставке и опубликовано в выставочном каталоге<sup>3</sup>. Размещенная в этом каталоге большая цветная фотография фронтисписа из этой рукописи преподает нам очередной урок старомусульманского дизайна. Последний оказался малодоступным на практике изданием, и фотография пришлось для меня очень кстати – она давала возможность работать с ней дома, т. е. сколько надо и когда хотелось.

Объектов для изучения, казалось, было всего два: владельческая печать и круглый медальон, очень красивый, но «бедный» на пропорциональные решения как всякая круглая фигура (см. рис. 10). Потом выяснилось, что в медальоне есть трудночитаемая надпись «восточным куфи», которая из-за этого стала третьим объектом исследования.

При малом числе объектов и результаты обсчета поначалу были невелики. Выяснилось, в частности, что две симметричные каплевидные фигуры внутри медальона имеют пропорциональное строение ( $5 : 4 = 1,25$ ), да диаметр самого медальона в 2,5 раза меньше высоты бумажного листа. Скудость собранного «урожая» поневоле возвращала все внимание к строгой лаконичности художественного оформления этого листа рукописи. Разумеется, одинокий медальон на чистом листе и должен был забирать на себя все внимание зрителя. Он этого заслуживал, соединяя в себе с редкой гармоничностью высокие декоративные достоинства,

<sup>1</sup> Rousseau, 1817. № 110.

<sup>2</sup> Персидские и таджикские рукописи..., 1964. С. 170, № 1150.

<sup>3</sup> Pages of Perfection, P. 178–179 (=De Bagdad à Ispahan, 1994. P. 150–151. № 28). Последняя страница рукописи с колофоном была опубликована Акимушкиным раньше, см.: [Рукописная книга..., 1987, рис. 41].



Рис. 10. Персидская рукопись В 132 (собрание ИВР РАН), л. 1а  
(фронтиспис-шамсе)



изящную простоту дизайнерского решения и замечательную исполнительскую технику мастера. Но это все – чисто живописные достижения, а где же собственно *пропорциональный канон*, без которого мусульманская рукопись уже, кажется, и немислима? Где же неперенный подтекст в иллюминации?

Несмотря на предыдущий сюжет, далеко не сразу осознается, что иллюминатор просто обошелся в этом случае *без рамки*, которая до сих пор представала в наших статьях как главный атрибут дизайнера и генератор дизайнерских разработок. Теперь выясняется (предыдущий артефакт все-таки способствовал этому), что устранение привычной рамки является таким же художественным приемом, каким было до этого введение ее в дизайн<sup>1</sup>. Оказывается, когда подсознание уже приняло рамку как постоянную участницу мусульманской декорации, ее отсутствие усиливает, столь же подсознательно, ударное значение центрального медальона. Ведь кроме как на него, на рукописной странице и смотреть-то как будто не на что. Однако понимание того, что рамка утрачена, привычной рамки больше нет, в конце концов помогает обрести ее снова, но в совершенно непривычном новом виде.

На этот раз в рассматриваемом случае рамкой являются естественные границы того фона, на котором царствует медальон, т. е. границы белого бумажного листа. Тут кстати сказать, что формат этого листа пропорционально каноничен: его стороны относятся друг к другу как 4 : 3 (1,3333). Вычерченные рамки этой пропорции неоднократно встречались нам в рукописной иллюминации. В уже известных нам случаях графический контур *рамки* был источником производных чертежных построений внутри нее. Но чему может служить рамка, когда она лишается своих графических очертаний, т. е. становится рамкой-невидимкой? Существует ли она вообще, в этом случае, в воображении художника, а потом и зрителя? Если

<sup>1</sup> Крупной оплошностью М. Вайсвайлера было как раз то, что он, первым отметивший обязательное наличие рамки в оформлении мусульманских переплетов, не обнаружил в рамках их созидающей декор роли.

существует, то по-разному: рационально-логически, как прием – у первого и подсознательно – у второго (как удовлетворение от созерцания артефакта, в котором, по ощущениям, «все в порядке»). Впрочем, в отличие от нас, и зритель мог знать основные правила художественного моделирования и тогда, руководствуясь ими, подниматься до понимания средств, которыми художник добивается чувства удовольствия от созерцания артефакта.

Идя вслед за средневековым зрителем по такому пути, можно предположить, что именно формат листа дал толчок к конструированию медальона. Выбрав в качестве украшения страницы круглый медальон, мастер *воспользовался как рамкой* реальным, но не привлекающим внимания форматом рукописного листа (4 : 3), чтобы задействовать в иллюминации некоторые свойства именно этого формата.

Дело в том, что прямоугольник 4 : 3 можно трактовать еще и как фигуру, составленную из двух равных прямоугольных треугольников. Их катеты тоже, как и в прямоугольнике, относятся друг к другу как 4 : 3. Такие треугольники обратили на себя внимание уже в глубокой древности. Они даже имели свое собственное название – «египетские», «совершенные», «треугольники Пифагора» и др. Удивительным свойством этих «совершенных» треугольников был необычно упорядоченный пропорциональный ряд – 6 : 4 : 3, где в упомянутой для треугольников (и прямоугольника) прежней пропорции 4 : 3 ( $a : b$ ) новым числом 6 ( $c$ ) обозначено пропорциональное значение *гипотенузы* такого треугольника<sup>1</sup> (см. рис. 11). И есть еще одно число, о котором не всегда вспоминают, когда пишут о «совершенных» треугольниках, а здесь это просто необходимо. Это число 6, которое означает величину площади «совершенного» треугольника в тех же про-

---

<sup>1</sup> На таком треугольнике построен «выносной медальон» в парижской рукописи *Arabe 5848* (см.: [Déroche, 1983. № 350; pl. IV B]), датируемой 801–815/1399–1412 гг.



порциональных единицах измерения<sup>1</sup>. Таким образом, выбранный формат бумаги в рукописи – это целый гимн математической гармонии.

Вот такую фигуру мастер «подложил» под свой прелестный медальон в качестве его «нейтрального» фона. У медальона свои достоинства, живописные и бросающиеся в глаза, а у бумажного листа рукописи – свои, не менее интересные, но невидимые. Как они соотносятся между собой?

Иллюминатор, вероятно, знал о бумажном листе и о его формате все то, о чем рассказывалось выше. Об этом говорят линейные размеры медальона и бумажного прямоугольника, которые определенным образом гармонизированы. Так, в частности, *окружность медальона по своей линейной протяженности практически равна диагонали прямоугольника*<sup>2</sup>. Свернутая в кольцо, эта диагональ вырезает на листе рукописи площадь для центрального медальона-шамсе<sup>3</sup>, и эта площадь практически равна  $\frac{1}{6}$  этого листа<sup>4</sup> или  $\frac{1}{3}$  площади его половины, т. е. «совершенного» треугольника. Такие числовые гармонии возникают только в том случае, когда

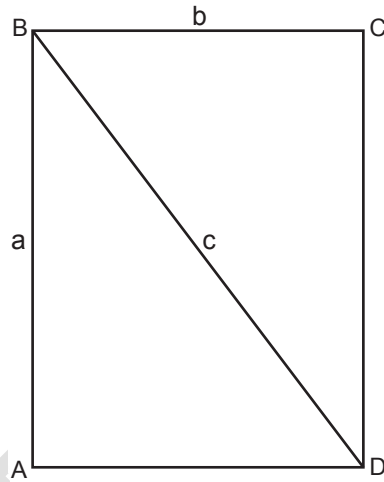


Рис. 11.

*Разделение прямоугольника формата 4 : 3 на два «египетских» треугольника*

<sup>1</sup> Площадь прямоугольного треугольника равна половине произведения его катетов.

<sup>2</sup> Длина окружности рассчитывается по формулам  $c = \pi D$  или  $c = 2\pi r$ , где  $c$  – длина окружности,  $D$  – диаметр окружности,  $r$  – радиус окружности, а  $\pi$  – число 3,14159.

<sup>3</sup> Площадь круга определяется по формуле  $S = \pi r^2$ .

<sup>4</sup> С погрешностью в 0,53% от площади прямоугольника или его половины – «совершенного» треугольника.

радиус размещенного на листе медальона составляет пятую часть его высоты<sup>1</sup>. Здесь именно так. Зависимость радиуса медальона от высоты бумажного листа дает ключ к замыслу мастера, а также к характеру предварительных расчетов, которые он должен был проделать, чтобы этот замысел реализовать.

Настоящим фокусом может показаться возможность толковать данный фронтиспис-*шамсе* в обратном порядке, отталкиваясь не от листа рукописи, а прямо от роскошного медальона. В нем, от периферии к центру, две первые концентрические окружности проведены радиусами, любопытные свойства которых вряд ли возможно предугадать с позиций европоцентристского искусствознания. Если бóльший радиус разделить на 8, а полученное число умножить на 15, то получим ширину листа рукописи. Если мёньший радиус умножить на число  $\pi$  (см. примеч. 3 на с. 47), то получим высоту этого листа. Наконец, если бóльший радиус разделить на 8, а полученное число умножить на 25, то получим также и диагональ прямоугольника рукописного листа. Этот способ эффектнее доказывает неразрывную связь медальона с листом рукописи. Но он не раскрывает природу этой связи и поэтому поставлен в нашем объяснении на второе место.

Способны ли мы не логически, а чувственным путем – интуитивно и подсознательно – воспринимать эти гармонические решения? Или только мусульмане, тысячу лет воспитывавшиеся на «числовом» искусстве, способны на это? Ответы на эти вопросы – дело исследователей иных специальностей. Даже если сенсорный аппарат человека не в состоянии учитывать выявленные пропорциональные зависимости, независимо от характера ответов на эти вопросы, система рациональной математической

---

<sup>1</sup> Формат бумажного листа и круглая форма медальона-*шамсе* – вероятно обдуманная пара: круг «толще», шире *турунджа*, который в иллюминациях более распространен. Широкому («приземистому») прямоугольнику листа потребовался более широкий, чем *турундж*, медальон!

гармонизации в рукописном дизайне хорошо прослеживается и в данном, не совсем обычном случае.

В завершение анализа отметим, что центр круглого медальона лежит не на пересечении диагоналей прямоугольника. Степень нарушения симметрии, по-видимому, была тщательно взвешена. Об этом говорит не только хорошо воспринимаемый общий дизайн рукописного листа, но и соизмеримость расстояний, отделяющих медальон от противоположащих ему четырех сторон прямоугольника бумажного листа: 18 ед. сверху, 11,25 ед. слева, 9 ед. справа и, наконец, 15 ед. снизу. Все эти отрезки гармонизированы между собой, причем гармонизированы «канонически», что, конечно, особенно важно:  $18 : 15 = 1,2$ ;  $18 : 11,25 = 1,6$ ;  $18 : 9 = 2,0$ ;  $15 : 11,25 = 1,3333$ ;  $15 : 9 = 1,6666$ .

В 132 – это персидская рукопись. Она переписана в 1421 г. в Герате человеком, который у Байсонгур-мирзы (ум. в 433 г. по хиджре) возглавлял придворную библиотеку-ателье, прославившуюся изготовлением книжных шедевров. Это – второе и последнее исключение<sup>1</sup> среди рукописей, давших материал для данной книги, в остальном все они арабские<sup>2</sup>. Но поскольку рукопись действительно персидская со всех сторон, то именно в этой статье я хочу привести чрезвычайно интересное рассуждение ираниста, важное для понимания того, о чем здесь идет речь. М. Д. Назарли поднял недавно интересный иранский материал (аналогичный арабский пока не известен) о двояком прочтении персидской миниатюрной живописи<sup>3</sup>. Некоторые положения его статьи, несмотря на прямую ориентированность последней на миниатюру, имеют, по-видимому, прямое отношение и к декоративному дизайну. Самое важное заключается, пожалуй, в общей оценке проблемы:

<sup>1</sup> Первым исключением была турецкая рукопись. См. раздел 1 в главе 4.

<sup>2</sup> Впрочем, это в известном смысле условность. Сейчас арабскими рукописями называют все, что было написано на арабском языке, будь то Индия, Иран, Средняя Азия, Поволжье или Турция.

<sup>3</sup> Назарли, 1995. С. 146–183, илл.

«Не изысканный рисунок, не изящная композиция и не тонкая живопись привлекают первоочередное внимание средневекового теоретика живописи Кази-Ахмада в искусстве тебризских мастеров миниатюрной живописи, а „поразительные мысли и дивные идеи людей этого искусства“<sup>1</sup>. Более того, Кази-Ахмад противопоставляет внешнюю красоту тому образу, „что рисуется на скрижалях мысли художника“. Но если художественная ценность этих памятников не вызывает сомнений, то „скрижали мысли художника“, к сожалению, на сегодняшний день остаются непрочитанными, да и сам язык этих скрижалей до конца не ясен и ставит множество проблем перед исследователями. Поэтому неудивительно, что искусство восточной миниатюры, поразившее европейский мир в начале XX в. и в дальнейшем получившее свое освещение не в одном десятке различных трудов, по сути до сегодняшнего дня остается даже для специалистов „тайной за семью печатями“. Эта привлекательнейшая область восточной литературы, кажущаяся на первый взгляд достаточно простой и понятной, оказывается до парадоксальности „закрытой“ для научных исследований. И если со сбором эмпирического материала дела обстоят более или менее благополучно, то план содержания миниатюрных композиций по-прежнему во многом загадочен. Думается, что это связано отчасти с тем, что, подобно тому, как хороший архитектор просчитывает путь продвижения человека по построенному им зданию, миниатюристы продумывали довольно сложную для понимания человека XX в. „траекторию“ как визуального, так и теоретического рассмотрения своих произведений»<sup>2</sup>.

Лист персидской средневековой рукописи, оформленный по жестким и мистическим числовым нормам мусульманской эстетики, оказывается приемлемым и для самого взыскательного эстета-европейца.

---

<sup>1</sup> Кази-Ахмед, 1947. С. 177.

<sup>2</sup> Назарли, 1995. С. 146–147.

## 5. «Все есть число»?

### 5.1

Как ни дороги в производстве каталоги рукописей с альбомными приложениями, их число постепенно увеличивается, пополняя и число объектов, доступных для исследования вдали от мест их хранения.

В одном из каталогов такого рода<sup>1</sup> опубликована титульная страница арабской рукописи 978/1571 г. (см. рис. 12). В каталожном описании она охарактеризована как «богато иллюминированная титульная страница» (*reich illuminierte Titelseite*). Однако репродукция предложена черно-белая<sup>2</sup>, и о роскоши иллюминации приходится судить больше по подробной описи ее элементов в описании рукописи<sup>3</sup>.

Проигрывая, может быть, многоцветному оригиналу из-за своей монохромности, эта репродукция ничуть не мешает исследователю в полной мере насладиться другой характеристикой титульной иллюминации – особенной пропорциональностью ее построения. Варианты геометрической гармонизации, рассмотренные в предыдущих разделах, тоже были и неожиданны, и по-своему удивительны. Но на этот раз рассматривается случай действительно из ряда вон выходящий.

Фотография из упомянутого каталога воспроизводит титульное украшение к рукописной книге ад-Дамири (ум. 808/1405 г.) «Жизнь животных». Главные его составные части суть: прямоугольная *рамка*, разделенная на две неравные части так, что сверху образовался прямоугольник, лежащий горизонтально, а под ним – прямоугольник покрупнее, стоящий вертикально. В каждом из этих двух прямоугольников есть свои собственные орнаментальные элементы (например, восьмилистник в бóльшем,

<sup>1</sup> Duda, 1992.

<sup>2</sup> Duda, 1992. Tafelband. Abb. 206.

<sup>3</sup> Duda, 1992. Textband. S. 148–149 (Ms. Mixt. 136).

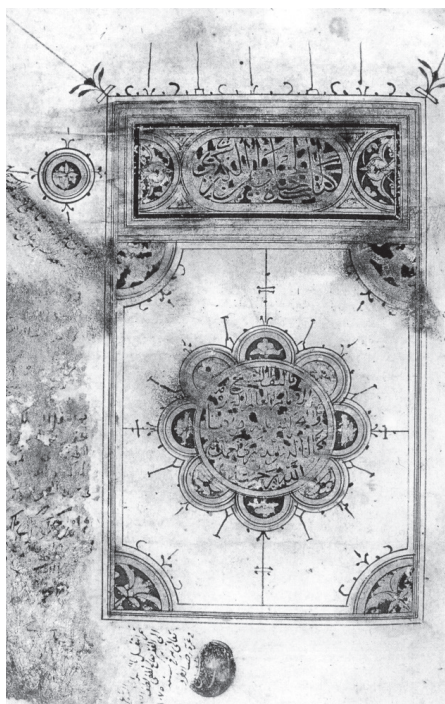


Рис. 12. Ад-Дамири.  
Хайат ал-хайаван. Фронтиспис  
венской рукописи Mixt. 136, л. 1a;  
переписана в Каире (?) в 978/1571 г.

картуши и др. – в меньшем). Отдельно, за пределами прямоугольной рамки находится небольшой круглый медальон. Математические характеристики этих фигур столь необычны, что побуждают к столь же необычному способу их демонстрации.

«Задумаем», в рамках такой демонстрации, число (например, 12,4 мм) и назовем его, ради сохранения в тайне, *икс* ( $x$ )<sup>1</sup>. Умножив его на 10, получим высоту *прямоугольной рамки*<sup>2</sup>, в которой разместились почти вся иллюминация титульного

листа «Книги о животных» (124 мм). Умножим полученное число на 7, а полученный результат разделим на 10. Получим *высоту*

<sup>1</sup> Число действительно может быть другим, но, конечно, не любым. Причина, надеюсь, станет понятной из дальнейшего изложения.

<sup>2</sup> В этой фразе содержится подсказка, какое число следует загадать. С этого места читатель имеет возможность контролировать дальнейшие рассуждения с помощью линейки и калькулятора, хотя это и не обязательно, достаточно измерить на рис. 12 высоту рамки фронтисписа и разделить ее на 10 (получится «задуманное» число).

же – ширина всей прямоугольной рамки, высота которой была уже определена раньше, самым первым нашим расчетом. Разделив это число пополам, получим высоту горизонтального прямоугольника.

Если высоту этого прямоугольничка (37,2 мм) умножить на 4, а полученное число разделить на 3, то получится ширина восьмилистника в его крайних точках (49,6 мм).

Мы определили размеры всех основных элементов титульного украшения, оттолкнувшись от одного-единственного исходного числа. Эту счетную «игру» можно было бы продолжить и получить, шаг за шагом, размеры всех второстепенных элементов. А можно было и вообще начать ее иначе. Например, так. Поперечник восьмилистника равен 49,6 мм. Умножим это число на 2,5 и получим высоту прямоугольной рамки (124 мм). Разделим последнее число на 5, полученный результат умножим на 3 и этим определим ширину этой же рамки (74,4 мм). И так далее...

Все рассчитанные выше числа кратны числу  $x$  (12,4)<sup>1</sup>, которое мы в шутку «задумывали», начиная свою математическую прогулку. Например, ширина рамки (74,4 мм) содержит это число в себе 6 раз, высота вертикального прямоугольника (86,8 мм) – 7 раз, поперечник восьмилистника – 4 раза. Но что же это за число?

Посмотрим еще раз на титульную страницу рукописи. Если мастер построил ее как загадку, то, может быть, и разгадка была предусмотрена им?

Как это ни удивительно, но разгадка действительно есть, она буквально бросается в глаза. Если хочешь ее увидеть, тогда ищи на титульной иллюминации, как на какой-нибудь пиратской карте, условный знак, которым обозначено местонахождение «клада». А центральная фигура в виде восьмилистника послужит при этом *розой ветров*, помогающей сориентироваться на плане.

<sup>1</sup> Именно поэтому любое из них могло занять место изначально «задуманного» нами числа.



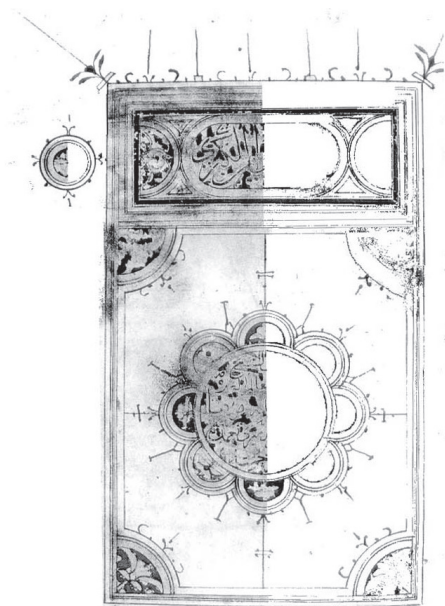


Рис. 13.  
Аналитическая схема к рис. 12

Измеряя, в порядке материализации этой метафоры, детали восьмилистника, мы опять встречаем таинственное число  $x$  (12,4). Один раз – в «чистом виде», как диаметр лепестков, и дважды – как производные величины, которые выражают в одном случае – размер восьмилистника в поперечнике, а в другом – диаметр вписанного в восьмилистник круга.

Если сложить диаметры всех восьми лепестков «розы ветров» и прибавить к этой сумме диаметр окружности, которая вписана в восьмилистник, то получится число,

весьма точно соответствующее расстоянию от правого нижнего угла прямоугольной рамки до центра круглого выносного медальона! Это число (133,6) словно указывает нам, что где-то там, за пределами рамки, на расстоянии  $1\frac{2}{25}x$  от ее правого нижнего угла, на конце прямой, проходящей через центр восьмилистника и через стык двух внутрирамочных прямоугольников<sup>1</sup> (см. рис. 13 и 14), находится сокровенное нечто.

Это нечто – круглый медальон. Вот его-то диаметр как раз и есть тот модуль («число  $x$ »), который лежит в основании едва ли не всех деталей титульного украшения.

<sup>1</sup> Воображаемая прямая, проходящая через несколько значимых (опорных) точек чертежа, также может рассматриваться как полноправный элемент общего построения – производный, но вполне объективно существующий.



Получается, что медальон служит ключом к цифровому ребусу, составляющему суть, идеологию, сюжетную программу титульного оформления в данной рукописи. И как ключевая фигура декора он даже вынесен за пределы прямоугольной рамки, чтобы был виднее. Но путь к нему (т. е. к разгадке того, что именно в нем хранится мера всего в иллюминации) лежит все-таки через запутанный клубок восьмилестника, так что на самом деле он тщательно укрыт, как и положено кладу.

## 5.2

Медальон с числовой мерой всего, из чего состоит данная иллюминация, дает ключ к занимательной головоломке, но не объясняет происхождение самой меры.

Почему именно «число  $x$ »? Из первого же «мистического» превращения этого числа (см. выше) ясно, что это – десятая часть высоты рамки. Но начни мы с другого конца, и тогда это же самое число стало бы уже не десятой долей высоты рамки, а, например, четвертью восьмилестника. Универсальная конвертируемость числа скрывает его происхождение.

В своем элементарном виде это число воплощено только в *выносном медальоне* и в восьми лепестках центрального медальона. Но это все – фигуры, не задающие тон в чертеже. Они могут олицетворять эталон, но не они навязывают его другим фигурам иллюминации. Всем им вообще можно было бы задать другие (произвольные) размеры, и общий *внешний* облик иллюминации практически не изменился бы. Другое дело – *рамка*.

Выше уже приходилось писать о свойствах рамки формата 5 : 3 и, в частности, о безмасштабном способе отмерять на ее вертикальной стороне пятую часть высоты<sup>1</sup>. Тогда этот прием использовался иллюминатором для построения в рамке фигуры «квадрат между двух прямоугольников». В данной рукописи мы имеем дело с рамкой того же формата, но внутри нее иллюминатор построил иную

<sup>1</sup> См. выше, а также: [Полосин, 1993а. С. 155 и след.; Polosin, 1995. Р. 16 и след.].

фигуру – диптих «два равношироких прямоугольника (горизонтальный над вертикальным)». Для этого построения нужно было, как показал повторный анализ фронтисписа, отложить на высоте рамки отрезки BE и CF по  $\frac{5}{18}$  ее величины<sup>1</sup> и соединить полученные точки линией EF, которая и разделила площадь рамки на два прямоугольника (см. рис. 14). Один из этих прямоугольников (верхний, горизонтальный) имеет формат 13 : 6 ( $2\frac{1}{6}$ )<sup>2</sup>, другой (вертикальный) имеет формат 5 : 4 (1,25).

После того как разделение произведено, рамка вызывает еще одно любопытное свойство, цепко подхваченное иллюминатором или известное ему заранее. Если в вертикальном прямоугольнике EFCD провести диагональ DE и продолжить ее до пересечения с осевой линией (OG) горизонтального прямоугольника, то в рамке

<sup>1</sup> Чертежная основа иллюминации не идеальна (это видно на рис. 13 и невооруженным глазом), поэтому при реконструкции замысла приходилось иногда считаться с возможной погрешностью в построении фронтисписа. Данный артефакт был впервые рассмотрен мною в 1999 г. и тогда отрезок, о котором идет речь, был определен менее точно – как  $\frac{3}{10}$  высоты рамки, см.: [Polosin, 1999. P. 7–11, ills]. Вносимое теперь уточнение влечет за собой пересчет нескольких производных параметров, но не меняет общего смысла упомянутой статьи.

<sup>2</sup> В записи десятичной дробью это 2,1666. Такая форма записи нагляднее (т. е. более унифицировано, чем простая дробь) отражает практику соединения кратности и пропорциональности. Поясню это на данном случае: в основе выражения 2,1666 лежит пропорциональность  $7 : 6$  ( $= 1 \frac{1}{6} = 1,1666$ ), но к ней «примешалась» кратность, которую можно раскрыть в такой записи:  $(7 + 6) : 6 = 2,1666$ .

фронтисписа возникает вторичная фигура (прямоугольный треугольник OGD), связанная с рамкой особыми пропорциональными отношениями. Например, высота рамки относится к горизонтальному катету треугольника как 3 : 2 ( $AC : OG = 3 : 2$ ), а сам этот катет относится к ширине рамки как 10 : 9 ( $OG : BC = 10 : 9$ ). Гипотенуза треугольника относится к ширине рамки как 9 : 5 ( $OD : BC = 9 : 5$ ), а к ее высоте – как  $3^3 : 5^2$ . Интересно также, что эти два новых отрезка на чертеже (OD и OG) относятся друг к другу тоже как  $3^3 : 5^2$ , т. е. как 27 : 25. Наконец, в связи с треугольником, встроенным во фронтисписную рамку, нужно уточнить отношение к нему числа  $1\frac{2}{25}x$ , которое упоминалось выше. Это число выражает не только суммарную длину всех девяти диаметров в фигуре восьмилистника, но также и длину гипотенузы OG упомянутого треугольника. Как раз вершина O треугольника, которой гипотенуза заканчивается, и является центром круглого выносного медальона. Если гипотенузу продлить на величину радиуса, которым построен медальон, т. е. до точки N, то линия ND опять-таки окажется гармонизованной с высотой рамки ( $ND : AB = 9 : 8$ ).

Пропорциональные отношения треугольника с рамкой говорят о том, что обе фигуры являются составными частями единого построения и их нужно рассматривать как нечто целое. И поскольку центр выносного медальона помещен не где-нибудь, а именно в точке O, т. е. на единственной в треугольнике вершине, выходящей за пределы рамки, постольку всю фигуру в целом можно было бы именовать «рамкой (или прямоугольником) с выносным медальоном». Венская рукопись *Mixt. 136* – не единственная, в иллюминации которой была реализована эта фигура, так что необходимость в каком-то названии для данного типа построений существует вполне реально.

Без объяснений, сделанных в этой, второй, части анализа, как и без вспомогательных чертежных построений, оформление титульного листа рукописи представляется простым цветным рисунком. Теперь этот рисунок открывается как значительно

более сложная художественная структура. То, что **все** линейные элементы этого рисунка<sup>1</sup> составляют величины, кратные и гармонично пропорциональные друг другу, означает, что чисто изобразительные средства соединялись в дизайне с рациональными, их понимание требует обновления исследовательского инструментария. Многое проясняется, как мы старались показать, геометрией и реконструкцией построительных приемов, к которым прибегал иллюминатор. Впрочем, и после разъяснений, сделанных как здесь, так и в предыдущих разделах, флер числовой мистики, заметно покрывающий *все* изучавшиеся мною образцы дизайна, не рассеивается до конца. Остается пока неясным, зачем же иллюминаторам потребовались все выявленные нами сложности?

### 5.3

Самое интересное в проанализированном фронтисписе (как, впрочем, и во всех предыдущих разделах) – это, возможно, необыкновенно высокая доля рационального в иллюминации. В основу последней положено некое геометрическое построение, параметры которого могут быть выражены довольно длинным рядом числовых величин. Число связей (математических отношений) между этими величинами велико (в несколько раз больше, чем количество их самих), однако их последовательный перебор дает, за единичными исключениями, всего несколько простых («бытовых») пропорций, сменяющих друг друга<sup>2</sup>.

Как общие, по-видимому, для староарабского книжного дизайна, эти свойства, неизвестные прежде, естественно, инте-

<sup>1</sup> Слово «все» не нужно, конечно, понимать буквально. Мы исследуем принципиальную схему дизайна, и для нее эта формулировка годится полностью. Но каждая «коренная» фигура этой схемы окружена окантовочными линиями, которые наносились для сглаживания чертежной го́лости основы и, следовательно, без всякого счета.

<sup>2</sup> Имеются в виду пропорциональные отношения между числами от 1 до 10 (2 : 1; 3 : 2; 4 : 3 и т. д.); упомянутые исключения – это пропорции 36 : 25 и 27 : 25. Последние могут быть упрощены и представлены как отношение чисел той же группы, но во второй или третьей степени – 6<sup>2</sup> : 5<sup>2</sup> и 3<sup>3</sup> : 5<sup>2</sup>.

реснее для анализа, чем внешний вид самой иллюминации. Хотя, возможно, противопоставление одного другому неправомерно и внешняя простота рисунка тоже входила в общий замысел художника. Например, если бы он хотел показать в подчеркнуто *простом* рисунке нечто заведомо *сложное*. Тогда нужно признать, что приемом противопоставления оттеняется именно главная особенность разбираемой иллюминации – «голая» гармонизация всех ее элементов<sup>1</sup>, почти не маскируемая отвлекающими факторами<sup>2</sup>, но сколько-нибудь понятная только через числовую символику. Художник лишь смягчил ее чертежный характер цветными бордюрами, убрал линейные признаки треугольника, используя, однако, все три его вершины, добавил несколько фигур (восьмилистник, угольники и др.), в размерах которых продолжилась все та же числовая игра. Изъятие нескольких «стропильных» поддержек и разноцветный с золотом «макияж» сделали геометрическую детерминированность всей головоломки невидимой или, по крайней мере, неузнаваемой. А калейдоскоп из чисел и их пропорциональных отношений остался. Лишенный видимого рационального основания, он стал значительнее и загадочнее, как фокус без последующего разоблачения.

Итак, разбираемая иллюминация имеет двойной сюжет. Видимый можно рассматривать, и его действительно рассматривают: оригинал демонстрировался на выставке, дважды опубликована его

<sup>1</sup> В первой части этого раздела мы не привели *всех* необходимых для такого утверждения промеров по одной причине: на каталожной фотоиллюстрации № 206, уменьшенной до  $\frac{2}{3}$  от натуре, размеры второстепенных (т. е. мелких) элементов иллюминации могли быть получены лишь как их реконструкции. Мне эти реконструкции представлялись весьма вероятными, но проконтролировать их корректность можно только непосредственно на оригинале и с помощью инструментов более точных, чем глазомер и линейка. Поэтому эти измерения не приводятся.

<sup>2</sup> То есть ничем, кроме оконтуривания некоторых из основных графических фигур (основной рамки, выносного медальона, лепестков центрального медальона и др.).

репродукция в каталогах. Невидимый, или, точнее сказать, сокровенный сюжет нужно просчитывать, открывая числа повсюду, где в первом сюжете были одни лишь линии или пространства.

Мы разобрали конкретный факт книжной иллюминации. Но полученный материал, наблюдения и выводы из них вполне приложимы и к тем случаям, которые уже рассматривались нами выше. Всякий раз, применительно к разбиравшимся иллюминациям, можно было бы говорить о наличии в них двух сюжетов. Один из них – живописно-декоративный, он непосредственно воспринимался читателем иллюминированной рукописи. Другой – аналитический; он, как теперь выясняется, раскрывает себя трояко: в разных геометрических фигурах (и приемах их построения), в линейных размерах этих фигур и, наконец, в пропорциональных отношениях этих размеров друг к другу. В отличие от прежних случаев, иллюминация из венской рукописи обнаруживает довольно сильный крен художника в сторону линейных размеров и последующего переосмысления их в пропорции, т. е. в сторону сюжета второго типа. При этом крен столь велик и так откровенно подчеркнут нарочитой и необычной гармонизацией всех чисел (см. примеч. 1 и 2 на с. 55), что заставляет вспомнить известную максиму «*все есть число*» и пифагорейское видение мира сквозь числа и их отношения. Расхожее понимание этой максимы лишь отчасти, да и то в крайне осторожных формулировках, поддерживается исследователями<sup>1</sup>, но именно его я все-таки вспоминаю здесь в связи с числовыми гармонизациями, открытыми в арабских рукописях. Не является ли наша иллюминация, как и другие, впрочем, образцы «математизированного» дизайна в арабских рукописях, реликтом этого древнего мироощущения, возможно, впервые сегодня предстающего перед нами не в исторических рассказах и преданиях, а воочию, в натуральном виде – как реальная вещь?

---

<sup>1</sup> См., например: [Жмудь, 1990. С. 159–174; 1994. С. 311–332].

## Глава 2

# Унванные заставки в арабских рукописях

### 1. Термин и его содержание

Следующую за фронтисписной страницу в арабских иллюминованных рукописях (лист 1b) занимает так называемый *унван*.

В отличие от всех других видов украшения, среди которых самыми нехарактерными для арабских рукописей, по известным причинам, являются миниатюры<sup>1</sup>, художественные *унваны* можно отнести, наоборот, к числу наиболее распространенных. Они принадлежат к типу украшений, принятому арабской рукописной книгой. Впрочем, несмотря на это, в общем числе арабских рукописей доля тех, что украшены *унванами*, вероятно, тоже невелика. При полном отсутствии статистики на этот счет сошлемся на цифры, которые характеризуют арабскую коллекцию ИВР РАН: на 10 822 описания рукописей в опубликованном каталоге<sup>2</sup> приходится менее 200 списков с художественными *унванами*<sup>3</sup>, т. е.

<sup>1</sup> Халидов, 1985. С. 174–175.

<sup>2</sup> Арабские рукописи..., 1986. Ч. 1. С. 38–522.

<sup>3</sup> Наличие их в рукописях в каталоге отмечается, но иногда в эту же категорию включались и фронтисписы. Смешение этих двух терминов происходит до сих пор. Например, в очень профессиональном описании небольшого собрания арабографичных рукописей областного музея г. Карши (Узбекистан) авторы пишут во вступительной статье: «Две рукописи этого фонда, совершенно непохожие друг на друга как по содержанию, так и по языку сочинений, имеют цветные фронтисписы, также совершенно различные по стилю...» [Szuppe, Muminov, 2004. Р. 18, № 5]. Фронтисписы упоминаются и в описаниях этих двух рукописей

не более 1,8% всей коллекции. Для сравнения я располагаю статистикой только по собранию рукописей в Национальной библиотеке Франции, где из 390 *персидских* рукописей 74 (19%) имеют по одной и более унванных заставок<sup>1</sup>.

Все же и при таких, в общем-то очень небольших, показателях уровень изученности художественного *унвана* сейчас не соответствует его реально важному месту в арабской рукописной традиции. До недавнего времени специально ему была посвящена, кажется, только одна заметка К. Юара в первой версии «Энциклопедии ислама»<sup>2</sup>, насчитывающая всего несколько строк и давно устаревшая. Вероятно, благодаря авторитету «Энциклопедии ислама» термин «*унван*», употребленный Юаром для обозначения интересующего нас художественного явления, прижился в литературе<sup>3</sup>, несмотря на неудобства, которые это вызывает<sup>4</sup>. Но в последние десятилетия многие авторы стали его избегать,

---

(арабской на с. 77–78, № 28 и персидской – на с. 103–105, № 45). Однако цветные фотографии этих «фронтисписов», помещенные в каталоге (planches I, II.1 и III), не оставляют сомнений, что речь идет об унванных заставках, а не о фронтисписах.

<sup>1</sup> Gacek, 2000. P. 870–871.

<sup>2</sup> Huart, 1924. S. 1109.

<sup>3</sup> Халидов, 1985. С. 174; Witkam, 1986. P. 424 (Ms. or. 14.276).

<sup>4</sup> Дело в том, что арабские словари не регистрируют связь между словом *унван* и книжным украшением, о котором идет речь, см.: [Lane, 1872. P. 2179; Dozy, 1881. P. 183]. Можно предположить, однако, что термины *унван* и *дибаджа*, которые арабисты-филологи привыкли связывать со стандартными характеристиками текста в начале рукописей (так называемые «предисловия», или *мукаддимы*, включающие *басмалу*, *хамдалу*, *амма бад* и то, что за этим следует), распространялись и на иллюминацию, если она имеется на соответствующих страницах рукописи (лл. 1b–2a). Наиболее близко к такому пониманию подводит комментарий О. Ф. Акимушкина к одному персидскому тексту: [Акимушкин, 1994. С. 158–159 и примеч. 82 и 84]. Остается, кажется, сделать только один шаг: напрямую сопоставить термины персидского источника с характером иллюминации в тех рукописях, которые этим источником называются и которые, по сообщению Акимушкина, дошли до нашего времени.



не без основания заменяя словом «заставка» (англ. *headpiece*, нем. *Kopfstuck*)<sup>1</sup>.

Вообще же в работах, посвященных рукописям или искусству рукописной книги, художественные *унваны* поминаются относительно часто, но всякий раз, к сожалению, вскользь, мимоходом, не внося ничего существенного или нового в этот достаточно интересный сюжет. Известное мне исключение составляют лишь характеристики, данные художественному *унвану* А. Б. Халидовым<sup>2</sup>, Л. В. Дмитриевой<sup>3</sup>, а также О. Ф. Акимушкиным и А. А. Ивановым<sup>4</sup>. Эти первые, по всей видимости, попытки описать *унван* как типичный для мусульманского искусства способ украшения рукописной книги интересны не только своей конструктивностью, но и непротиворечивым при этом, как это ни парадоксально, несопадением характеристик между собой<sup>5</sup>. В самое последнее время тема художественных *унванов* заняла, наконец, подобающее место в международных справочниках. Здесь нужно упомянуть статью

<sup>1</sup> Например: [Mawarannahr Book Painting, 1980; Gacek, 1991. P. 59, № 75/2; P. 61, fig. 14; P. 109, № 115; P. 111, fig. 36; P. 112, № 116; P. 113, fig. 37; P. 115, № 118/2; P. 117, fig. 38; Duda, 1992; Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, 1990 (Kopfstuck; verzierte Anfangsseite)]. К этим выборочным примерам можно теперь присоединить два высказывания, которые совместно сформулировали М. I. Waley и F. Déroche в книге «Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe»: «Selon certains, le *sarlowh/sarlawh* serait un panneau enlumine d'assez grandes dimensions place au debut d'un texte ou d'une section de texte; il s'opposerait *unwan*, qui ne s'appliquerait qu'à des bandeaux occupant moins d'un quart de la surface de la page. Ici, le mot *sarlowh* est applique a un bandeau de titre» (2000. P. 246, notice 4) и «...il faut souligner derechef que tous les termes qui seront employes ne sont pas universellement admis, tant en ce qui concerne leur sens que leur application. Le mot *unwan*, par exemple, designe souvent un bandeau de titre enlumine, mais des historiens de l'art et des auteurs de catalogues l'emploient, eux, pour un decor en pleine page, avec ou sans l'incipit; d'autres preferent, dans ce cas, parler de *sarlowh*» [Ibid. P. 259].

<sup>2</sup> Халидов, 1982. С. 292; 1985. С. 174; 1987. С. 293.

<sup>3</sup> Дмитриева, 1987. С. 468–469.

<sup>4</sup> Akimushkin & Ivanov, 1979. P. 35–57 (об унванных заставках – P. 38–46).

<sup>5</sup> Ср.: Islamische Buchkunst aus 1000 Jahren..., 1980. S. 18–19; Kraemer, 1956.

А. Гачека для нового издания «Энциклопедии ислама», процитированную выше (см. примеч. 1 на с. 66), и небольшой раздел в «Руководстве по кодикологии рукописей арабской графики»<sup>1</sup>. Этими двумя публикациями, зафиксировавшими сегодняшние представления об *унванных заставках*, обеспечиваются необходимые стартовые условия для их дальнейшего изучения.

Что касается иллюстративного материала, посвященного художественным *унванам*, то он до самого последнего времени оставался исключительно скудным и случайным. Кроме того, он распылен по многим изданиям. При описании арабских рукописей все еще заметно преобладает ориентация на палеографические приложения, и каталоги, эти главные для «рукописников» поставщики информации, обычно предлагают и соответствующий этой *idea fix* иллюстративный материал. Два крайних по времени примера: каталоги В. Альвардта<sup>2</sup> и ИВР РАН<sup>3</sup>, опубликовавшие в приложениях соответственно 63 и 96 фоторепродукций, не дают ни одного художественного *унвана*. Кодикологическая и искусствоведческая составляющая при описании арабских письменных памятников (рукописей) только еще начинает по-настоящему утверждаться, и в каталоге г. Шелера (1990 г.), например, среди 129 фотографий семь воспроизводят *унваны*<sup>4</sup>. Особенно много *унванов* опубликовала Д. Дуда (78 образцов)<sup>5</sup>, но это имеет несколько иное объяснение (она описывала только иллюминированные рукописи). *Унваны*, изданные вне каталогов, немногочисленны.

Таким образом, фонд репродукций, по которым можно было бы изучать *унваны*, еще только-только создается. Пока этот процесс не закончен, а все время накапливающийся материал не под-

<sup>1</sup> Manuel de codicologie..., 2000. P. 258.

<sup>2</sup> Ahlwardt, 1887–1899.

<sup>3</sup> Арабские рукописи..., 1986. Ч. 2. С. 237–335.

<sup>4</sup> Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, 1990.

<sup>5</sup> Duda, 1992.

вергся специальному исследованию, нам предстоит, по-видимому, иметь дело с непростой задачей обходиться словесными описаниями *унванов* в каталогах и исследовательской литературе. Своевременное создание для этого технического языка, ныне отсутствующего, до некоторой степени понизило бы зависимость авторов от трудно решаемой проблемы сопровождать свои работы дорогостоящими репродукциями. На выполнение этой задачи и направлена не в последнюю очередь настоящая, вводная часть главы 2.

Внимательное изучение репродукций, а также и неизданных оригиналов из рукописного собрания ИВР РАН показало, что за внешним декоративным многообразием художественных *унванов* лежит сравнительно простое композиционное построение, общее для всех или для большинства *унванов* как в арабских, так и в персидских и тюркских рукописях. Именно это композиционное построение, имеющее всего несколько вариантов, и можно было бы положить в основу классификации *унванов* и формального словесного описания их в каталогах и в литературе других жанров. Вся необходимая терминология, которая сейчас отсутствует, может быть выработана или уточнена в ходе изучения и описания конкретных образцов, ибо она, конечно, потребует, как только *унваны* станут объектом большего, чем сейчас, внимания. А этого они, несомненно, заслуживают.

Обобщенный образ *унвана* близок к виду колодца в вертикальном разрезе. Это сравнение – а оно, конечно, лишь одна из возникающих аналогий – дает возможность развить на его основе необходимую для описаний терминологию. Каркас (или контур) колодца (Кк или просто К) – важнейший элемент композиции художественного *унвана* и, вероятно, главный критерий при формальной классификации *унванов*. В нем можно, как подсказывают многочисленные образцы, выделить еще четыре элемента: зона *текста* в колодце (Т) и стакан колодца (С), которые относятся к числу обязательных элементов *унванной* композиции,

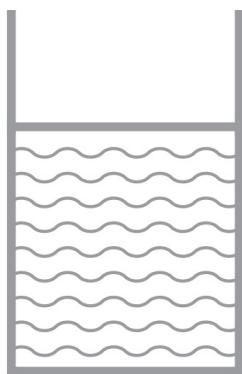


Рис. 15. Колодец (Кк) как таковой вместе со стаканом (С) и зоной текста (Т)<sup>1</sup>

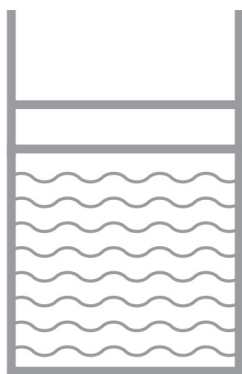


Рис. 16. Стакан колодца, его основание и зона текста (С + О + Т) в контуре колодца (Кк)<sup>2</sup>

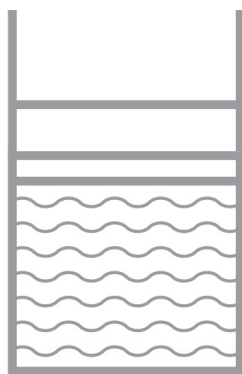


Рис. 17. Стакан колодца, основание, подошва и зона текста (С + О + П + Т) в контуре колодца (Кк)<sup>3</sup>

а также основание колодца (О) и подошва (П), их присутствие в унванном украшении необязательно, но очень распространено (и вместе, и порознь). Каркас колодца (Кк) скрепляет использованные художником элементы (С, О, П) между собой и в силу этого является фигурой, обобщающей всю композиционную структуру унвана.

Во втором и третьем вариантах (рис. 16 и 17) каркас (К) постепенно наполняется дополнительными компонентами (по

<sup>1</sup> Этому типу соответствуют следующие опубликованные образцы: [Dahan, 1944. P. 40; Акимушкин, 1987, рис. 47; Sellheim, 1987. Taf. 18, Abb. 26; Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, 1990. Abb. 110, 123; Duda, 1992. Abb. 167, 175, 176, 194, 205; ан-Накшбанди, Аббас, 1406/1985. Рис. 12].

<sup>2</sup> Примеры: [Mawarannahr Book Painting, 1980. P. 27, ill. 2; Sellheim, 1976. Taf. 48, Abb. 58; Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, 1990. Abb. 96, 99, 121; ан-Накшбанди, Аббас, 1985. Рис. 9; Manuel de codicologie..., 2000. P. 136, № 44]. См. также ниже, рис. 27.

<sup>3</sup> Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, 1990. Abb. 111.

сравнению с первым вариантом), включая в себя прямоугольники О и П.

Будучи описанными и названными, эти три-четыре композиционных элемента теперь легко распознаются в подавляющей части унванных заставок<sup>1</sup>. Но без этого предварительного условия увидеть их присутствие и повторяемость в *унванах* было бы, может быть, и непросто. В известной мере этому мешает изощренное орнаментальное декорирование всей площади *унванов*, многоцветие и разнообразие которого поглощает слишком много внимания. Эта декоративная роспись, обычно вплетающая в себя и каркас колодца (К), представляет собой, однако, отдельную характеристику *унвана*, словно камуфлирующую его шаблонную первооснову. Она требует специального рассмотрения и поэтому будет затронута здесь лишь в минимальной степени.

В целом орнаментально-декоративная роспись *унванов* структурируется в украшении в соответствии с выделенными нами элементами композиционной первоосновы *унванов*. Иначе говоря, на каждом из этих трех элементов развивается своя доля орнамента, а все вместе они составляют либо единый орнаментальный ансамбль, либо составную орнаментальную композицию. Так, в *стакане* колодца (С), который в иных случаях может оставаться и совершенно «пустым», обычно размещается однокупольная декоративная композиция<sup>2</sup> или декоративная фигура «купольный триптих», имеющая много вариантов<sup>3</sup>. Очень часто

<sup>1</sup> Возможно, что в некоторых случаях для передачи индивидуальных особенностей заставок придется к предложенным терминам добавлять какие-нибудь определения, а отдельные заставки потребуют, может быть, для себя даже иных названий. При распространении методов количественного анализа и на унванные заставки вводить в оборот новую терминологию необходимо, хотя бы для того, чтобы иметь возможность различать измеряемые и неизмеряемые элементы заставок.

<sup>2</sup> Например: [Duda, 1992. Abb. 143, 145, 147, 149–150, 158, 268–273, 275–276, 278, 282–283] и др.

<sup>3</sup> Ibid. Abb. 277, 279, 284 и др.

такие фигуры дополнительно украшаются стеблевидными вертикальными линиями<sup>1</sup>, равноотстоящими друг от друга и поднимающимися вверх от поверхности куполов<sup>2</sup>. Такие декоративные стебли могут быть и основным (или даже единственным) украшением в полости *стакана*, поднимаясь вверх прямо от его дна<sup>3</sup>.

*Основание* колодца (О) и *подошва* (П) представляют собой горизонтально вытянутые прямоугольники, в декоративном оформлении которых – особенно это касается основания – значительную роль играют прямые линии, образующие собой серии концентрических рамок различного цвета. Обычно они изобретательно заполнены орнаментальными арабесками. В декоративную ткань любого их трех разобранных элементов *унвана* (С, О, П) может входить картуш с текстом (с названием сочинения или с *басмалой*).

Такова принципиальная схема построения любого *унвана*. Ее простота и даже известная примитивность (если отвлечься от декоративно-орнаментального камуфляжа) наводят на мысль об определенной заданности этой схемы и о вероятном отсутствии в ней эволюции. Что касается последней, то судить о ней очень сложно из-за ограниченности датированного материала. Но известные мне образцы, датируемые большим промежутком времени с середины XIV до XIX в. включительно, никаких изменений в принципиальной схеме построения *унвана*, которая описана выше, не показывают (напомним, что декоративно-орнаментальное оформление здесь не рассматривается).

Между тем обследование *унванов* непосредственно в рукописях, а не по репродукциям неожиданно проливает свет на вероятную причину консерватизма унванной структуры. «Живые»

<sup>1</sup> Эти украшающие линии иногда обозначаются персидско-турецким термином «тиг», см.: [Manuel de codicologie..., 2000. P. 255, 258].

<sup>2</sup> Этому типу украшения унванных заставок посвящен даже специальный альбом, изданный в Турции: [Tezhip, 1991].

<sup>3</sup> Duda, 1992. Abb. 102, 207.

рукописи помогли обнаружить невоспроизводимые на репродукциях физические признаки тех ограничений, которыми переписчик рукописи (или даже сама рукопись) могли побуждать художника к использованию стереотипных правил и приемов построения *унвана*. Такую возможность, как представляется, давала им особая техника разлиновки бумаги под текст, используемая арабскими (и вообще всеми мусульманскими) переписчиками рукописей.

Эта техника заключалась в использовании для разлиновки готового трафарета (*мистары*), который имел рельефную прямоугольную рамку, задающую формат и размеры будущего текста; пространство внутри рамки делилось линиями, тоже рельефными, на желательное число строк<sup>1</sup>. Трафарет подкладывался под тетрадный лист, последний проглаживался рукой, и на бумаге появлялся тисненый бесцветный его отпечаток – одинаковая для всей рукописи разлиновка, обеспечивавшая стандартную полосу текста на страницах этой рукописи (рис. 18)<sup>2</sup>.

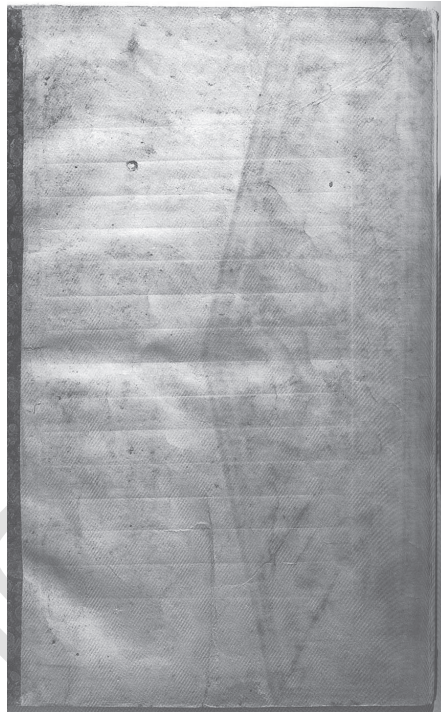


Рис. 18. Следы мистары на странице рукописи

<sup>1</sup> О *мистаре* см.: [Manuel de codicologie..., 2000. P. 117, notice 20; 118, 175–178, 185].

<sup>2</sup> Вид страницы, разлинованной таким способом, см. в книге: [Manuel de codicologie..., 2000. P. 174, ill. 63].



Оказывается, что построение унванной заставки над текстовой полосой теснейшим образом связано с описанной разлиновкой бумаги по трафарету. Может быть, эта связь в состоянии прояснить само происхождение унванной иллюминации в арабских рукописях. Это предположение основывается на особой категории рукописей, в целом известной<sup>1</sup>, но остающейся фактически неизученной с формальной стороны. Это рукописи, которые создавались исключительно в ученой среде с соблюдением определенных правил письменной передачи знаний, которые были выработаны в этой среде. Одной из особенностей таких рукописей было перечисление лиц, через которых прошла передача текста сочинения от автора к переписчику данной рукописи. Вот пример из мадридского списка сочинения Хишама Ибн ал-Калби (ум. в 819 или 821 г.). Список начинается на л. 12а (при другой ситуации здесь мог бы находиться фронтиспис) следующим текстом:

«Книга „Генеалогия лошадей в *джахилийе* и при исламе и рассказы о них“. Сочинение Абу-л-Мунзира Хишама б. Мухаммада б. ас-Са'иба ал-Калби,

в передаче Абу Мухаммада Али {...} аш-Шайбани ал-Джаухари, от Абу-л-Хасана (Хусайна?) Ахмада {...} ал-Асади, от Абу Абдаллаха Мухаммада {...} б. ал-Аббаса б. Абд ал-Мутталиба, которое было *прослушано* Маухубом {...} ал-Джавалики»<sup>2</sup>.

На обороте этого листа, точно на «унванном» месте (л. 12b), записан *иснад* из шести звеньев:

«Во имя Аллаха, Милостивого, Милосердного! Слава Аллаху, Господу миров.

Сообщил нам Абу-л-Хусайн Мухаммад б. Абд ал-Вахид б. Ризма ал-Баззас (6), имея на то *иджазу*: сообщил нам Абу Мухаммад Али б. Абдаллах б. ал-Аббас б. ал-Аббас б. ал-Мугира аш-Шайбани ал-Джаухари (5), в Багдаде, в своем доме, способом

<sup>1</sup> См., например: [Мец, 1973. С. 154, 198].

<sup>2</sup> Levi della Vida, 1928.

чтения перед ним его списка: *передал* нам Абу-л-Хусайн ал-Асади (4); *передал* нам Мухаммад б. Салих б. ан-Нитах (мавла Джафара б. Сулаймана б. Али б. Абдаллаха б. Аббаса) (3); *сообщил* нам Хишам б. Мухаммад б. ас-Са'иб (2), со слов своего отца (1):

Это – „Книга по генеалогии знаменитых лошадей *джахилии* и ислама“. А арабы в период *джахилии* привязывали лошадей...»<sup>1</sup> и т. д. до конца сочинения.

Состав этих именных цепочек переписчик рукописи не всегда знал заранее, он раскрывался обычно в процессе совместной с передатчиком проработки текста. Но сам текст к такой проработке нередко готовился заранее, а для цепочки передатчиков этого текста оставлялось несколько строк перед текстом<sup>2</sup>. В мадридском списке на л. 12b двадцать строк текста. Первые семь из них (т. е. 35% текста, или  $\frac{1}{3}$  страницы) занимает перечисление имен передатчиков сочинения, т. е. *иснад*.

Это касается, конечно, только тех рукописных книг, которые создавались в ученой среде и, заверенные особым протоколом (*иджазой*) от имени непосредственного передатчика текста (последнего по времени в цепочке), становились своего рода дипломами об образовании их владельца (*аслами*)<sup>3</sup>. Некоторые из ученых, наиболее рьяные адепты этой системы передачи

<sup>1</sup> Levi della Vida, 1928. Другой пример того же рода см. в книге: [Ибн Фарис ал-лугави, 1958. С. 13–18] (с репродукцией двух страниц арабской рукописи).

<sup>2</sup> Поименный состав *иснада* предвидеть можно было не всегда, это было делом случая и удачи. А вот число передатчиков в *иснаде* можно было предвидеть с большой точностью, т. к. для каждого поколения ученых оптимальная длина *иснадных* цепочек бывала достаточно широко известной в ученых кругах.

<sup>3</sup> Таких рукописных книг сохранилось, по-видимому, немало, но специально их никто, кажется, не изучал. Отчасти это можно объяснить тем, что сведения о таких рукописях еще не собраны, потому что существующие каталоги редко доводят описания таких рукописей до соответствующих подробностей. Обычно связь рукописи со специфической арабской системой передачи книжного знания раскрывается в описаниях отдельных экземпляров такого рода. См., например, описание арабской рукописи А 321 из собрания ИВР РАН: [Крачковский, 1960. С. 519–527].

знания<sup>1</sup>, уничтожали перед своей смертью такие «дипломы», чтобы исключить присвоение их кем-либо путем замены имени в *иджазе*, с одной стороны, и не облегчать, с другой стороны, для начинающих их путь в науку, т. к. им следовало изучать передаваемые учителями тексты по собственноручно сделанным копиям. Далеко не все ученые, конечно, поступали со своими книгами таким образом. Но пока в мусульманском праве не утвердилась окончательно (в конце IX – начале X в.) норма, позволяющая передавать книги в *вакф*, т. е. в пользование исламской общины<sup>2</sup>, специфические ученые книги не могли не становиться товаром в руках торговцев. Среди них, вероятно, попадались и экземпляры, подготовленные, по принятым тогда правилам, для штудирования под чьим-либо авторитетным руководством. В частности, такие экземпляры, в которых перед текстом того или иного сочинения было оставлено место для вписывания, когда придет срок, *иснада*.

Планы «подсоединиться» со своим готовым текстом к одному из его авторитетных передатчиков не всегда исполнялись, и тогда рукопись оставалась не вполне опрятно оформленной: незаполненные строки разлиновки бросались в глаза, снижая, в известном смысле, товарный вид рукописной книги. Можно предположить, что однажды кто-то догадался скрыть этот дефект картинкой, и это превратилось со временем в моду, а затем и в осмысленный прием украшения рукописей. Есть и другое объяснение для появления заставки. «Сочинение, или текст, – пишет А. Гачек, – начинается в огромном большинстве арабских, персидских и османо-турецких рукописных книг на

<sup>1</sup> Подробно об этой системе: [Халидов, 1985. С. 98–121].

<sup>2</sup> Этот аспект мало разработан в арабистической литературе. А. Б. Халидов обозначил его одним предложением: «В вакф полагалось обращать недвижимость, но эта форма собственности после некоторых колебаний была распространена на некоторые виды движимого имущества, в том числе на книги» [Халидов, 1985. С. 184]. Правовые взгляды на эту проблему разобраны Ю. Эшем: [Eche, 1967. P. 68–74].

оборотной стороне первого листа. В рукописях, переписанных для профессионального использования в ученой среде, лицевая сторона первого листа (известная как *захр* или *захрийа*), равно как и широкое верхнее поле на оборотной стороне, оставались обычно чистыми. Это, как кажется, было практикой, позаимствованной у оформления документов. Поскольку названия сочинений зачастую включались во введения или предисловия сочинений, то не было большого смысла повторять эту информацию где-нибудь еще. Все же эти два большие ничем не занятые пространства в рукописи подчас „напрашивались“ на заполнение какой-нибудь надписью или декорацией...»<sup>1</sup>

Возможно, что практика оформления документов действительно входила в число факторов, повлиявших на изобретение унванной заставки. Совсем новой идее трудно появиться на пустом месте. Ей легче вырасти по ассоциации с чем-то уже существующим или в ответ на неудовлетворенную, но уже более-менее осознаваемую потребность. Но объяснения А. Гачека все же недостаточно. Заставка занимала на обороте первого листа вовсе не пустое место. Она всегда покушалась на текст, вторгаясь на площадь, разлинованную именно под него (это особенно связано с разлиновкой по *мистаре*), и сгоняя последний с разлиновки все ниже и ниже.

Начиная с какого-то времени создание унванной заставки, по-видимому, задумывалось уже самим переписчиком. В соответствии со своим замыслом он оставлял (по договоренности ли с иллюминатором<sup>2</sup> или на свой страх и риск) несколько первых

<sup>1</sup> Gacek, 2000. P. 870–871.

<sup>2</sup> Ср. с замечанием Дероша о возможном сотрудничестве переписчика и иллюминатора, которое он сделал, правда, по другому поводу: «Они, должно быть, работали вместе или же пользовались одними и теми же пропорциями, потому что внутри данной рукописи декорированная площадь на тех страницах, которые содержат только иллюминацию, обычно имеет те же размеры, что и зеркало текста на страницах с текстом, как если бы и то, и другое задумывалось в соответствии с одними и теми же правилами» [Déroche, 1992. P. 22].

строк разлиновки свободными от текста, совершая тем самым операцию, имеющую аналог в книгопечатании<sup>1</sup>.

Заданная ширина тисненой разлиновки (*мистары*) и глубина спуска на полосе (от 1 до 17 строк в просмотренных мною образцах), вероятно, и предопределили простейшую из возможных – колодезную – форму унванной заставки. Примеры незаконченных *унванов*, которые попадаются в рукописях<sup>2</sup>, помогают признать обоснованность и естественный характер высказанного предположения. Те же причины (глубина спуска и оттиснутые на нем горизонталь *мистары*) предопределили, должно быть, и простейшую форму заполнения этого пространства – горизонтально вытянутые прямоугольники (один или два, в зависимости от глубины спуска на полосе текста). Они строились (когда целиком, а когда частично) на тисненых линиях разлиновки,

<sup>1</sup> В связи с этими соображениями хочу привлечь внимание к довольно большому числу тех рукописей, в которых для унванной заставки оставлено место, но сама заставка так и не была создана. Возможно, именно такие рукописи имел в виду А. Гацек в приведенной выше цитате из его статьи. К сожалению, в описаниях рукописей такие факты не отмечаются (см., например: [Sellheim, 1976. S. 168–171, № 47, Taf. 45, Abb. 53 – *Ms. or. oct. 1147*; Catalogue of Arabic manuscripts..., 1995. P. 276–279, № 179 – *Ms. or. 3627*). Однако эти свидетельства задуманного, но неосуществленного плана дают довольно значимые подробности для истории рукописного дела. Можно полагать, например, опираясь на существование таких экземпляров, что переписчик, оставляя место для унвана, «замахивался» на кооперацию с художником. Имелось ли при этом в виду повысить продажную цену рукописи? Почему не состоялось иллюминирование? Может быть, имел место расчет на первичную продажу рукописи иллюминатору, который затем иллюминировал ее и уже сам продавал? Для ответа на вопрос, существовал ли союз переписчиков и иллюминаторов, важно исследовать как раз те рукописи, где унванная заставка планировалась, но не была выполнена. Существование пропорционального канона позволяет статистически проверить, сговаривались ли переписчик и иллюминатор заранее о глубине спуска на текстовой полосе? Что вообще такое «спуск на полосу» с точки зрения пропорционального канона?

<sup>2</sup> Прекрасный пример – разворот лл. 1b–2a в берлинской рукописи *Ms. or. oct. 1147*; см.: [Sellheim, 1976. Taf. 45, № 53].

образуя фигуры *унвана*: О (основание колодца) и П (подошву). А все остальное в *унване* было плодом индивидуальной фантазии художника, в которой, очень вероятно, находили отражение и черты локальных художественных школ, и вкусы того или иного исторического периода<sup>1</sup>.

Разумеется, в законченном *унване*, насыщенном затейливым переплетением линий и красок, тисненых следов *мистары*, на которых строился *каркас*, уже не видно. Но реальное их место и реальная роль в создании структуры каждого конкретного *унвана* могут быть выявлены с помощью различных промеров, соотносимых с особой мерной единицей – межстрочным пространством, которое определяется по следам *мистары* на страницах рукописи<sup>2</sup>. Этим путем во множестве линий иллюминации можно найти главные, несущие на себе конструкцию *унвана*. В каждой конкретной рукописи они имеют свою *цветовую* и *линейную* характеристики и, следовательно, при необходимости вполне поддаются словесному описанию.

Наличие в *унванных* заставках линейных характеристик вводит их в группу книжно-рукописных иллюминаций, с некоторых пор предлагаемых нами для изучения с помощью количественных методов.

Как всегда, измерения, используемые при таком изучении, полезны как средство последующего цифрового описания отдельных элементов *унвана*. И только с помощью измерений возможно установить, что и в *унванных* заставках есть, оказывается, зоны

<sup>1</sup> Вообще говоря, *унванная* заставка, с точки зрения кодикологии, связана с понятием «организация текста на странице». Вне связи с текстом эта разновидность иллюминации практически не существует. Поэтому и показывать *унванную* заставку целесообразно как целую страницу рукописи, а еще лучше – как две смежные страницы. Даже для искусствоведов, я полагаю, недостаточно видеть «вырезанную» из страницы черно-белую заставку: и композиция на странице не прослеживается, и многоцветность живописи пропадает. Что же остается для исследования?

<sup>2</sup> Об этой мерной единице см.: [Manuel de codicologie..., 2000. P. 172–173].

геометрической гармонизации. Открытие этих зон означает, что и в этом типе иллюминации есть свои числовые сюжеты, основанные на уже известном наборе пропорций. Их можно отныне изучать.

Поясним некоторые из общих положений, изложенных выше, на конкретном примере. Для этого обратимся к «живой» рукописи, а не к опубликованным образцам. Ибо при исследовании геометрической гармонизации мы впервые встречаемся здесь с ситуацией, когда невозможно, кажется, опереться ни на одну из известных нам репродукций так называемого *унвана*. Дело в том, что при перемене угла зрения с искусствоведческого на геометрический и источниковедческий в публикациях «унванов» выявляется определенная недостаточность приводимой при этом информации. Опускаемые публикаторами сведения, несомненно, представлялись им не относящимися к делу. Но они все-таки важны, как будет показано ниже. Поэтому вместо того, чтобы разыскивать недостающие в таких публикациях сведения, свои пояснения мы будем основывать не на опубликованных ранее репродукциях, а на унванных заставках, изученных нами непосредственно по той или иной рукописи.

## 2. Унванная заставка в рукописи А 133

Эта небольшая рукопись из 24 листов содержит одну-единственную, шестую, суру Корана («Скот»)<sup>1</sup>. Несмотря на то что это всего лишь часть большого текста, список все-таки представляет собой вполне законченную рукописную книгу. Он иллюминирован многоцветной унванной заставкой (см. рис. 21), снабжен колофоном, а также художественным (с тиснением), хотя и стандартным, переплетом с клапаном. Переписчик – известное

---

<sup>1</sup> См. об этой рукописи: [АРКК, № 80].



в истории каллиграфии лицо, Хамдуллах, известный как Ибн аш-Шайх (840–926/1437–1519)<sup>1</sup>. Отдельное бытование шестой суры Корана было, по-видимому, в рукописной традиции делом обычным. В библиотеке Честера Битти (Дублин) находится еще один экземпляр этой суры, переписанный этим же переписчиком<sup>2</sup>, есть экземпляр, переписанный его сыном<sup>3</sup>, и еще один, который в 1083/1672 г. переписал Дарвиш Али<sup>4</sup>. Помимо этих трех рукописей, три отдельных и переплетенных «издания» шестой суры есть в одном из стамбульских музеев<sup>5</sup>. Сведения еще о пяти самостоятельных копиях этой суры, переписанных Ахмадом ал-Карахисари, дает Т. Стенли<sup>6</sup>. Наконец, еще одну, самую позднюю среди вышеназванных (она переписана в 1349/1930–1931 г. «хаджи Ахмадом Камилем, последним Главным каллиграфом Османской империи»), Т. Стенли описал сам для аукционного каталога<sup>7</sup>.

Все эти 13 рукописей – турецкого происхождения, и все они вышли из-под *калама* известных каллиграфов. Это наводит на

<sup>1</sup> О нем и о переписанных им рукописях см.: [Huart, 1908. P. 100, 108–109, 112(?); Arberry, 1967. P. 59, № 189 and pl. 61 (Коран в сувенирном исполнении); № 190 (суры 1, 6, 34–36, 44, 48, 56, 67, 78); Schimmel, 1984, note 271; Derman, 2000. P. 46–49, № 1–2] (№ 2 – сура «Анам»; 192 × 129 мм; 10 строк). О нем еще см.: [Bayat, 1990].

<sup>2</sup> Arberry, 1967. P. 60, № 193, pl. 62 (Ms. 1512). Рукопись имеет 21 лист, первые три страницы и последняя иллюминированы; переписана она каллиграфически с чередованием сульса/сулуса и насха (см. далее главу 4, раздел 3 «Клетки Арберри») по формуле 1 + 4 + 1 + 4 + 1 (11 строк).

<sup>3</sup> Arberry, 1967. P. 62, № 201, pl. 64 (Ms. 1523). Эта рукопись имеет 25 листов по 10 строк текста (насхом) на странице; все страницы иллюминированы.

<sup>4</sup> Arberry, 1967. P. 64, № 207 (Ms. 1556). Рукопись переписана насхом (по 10 строк на странице) на 25 листах, поля которых иллюминированы.

<sup>5</sup> Derman, 2000. P. 46(?)–49, № 2 (переписана Ибн аш-Шайхом); P. 76–77, № 16 (переписана в 1095/1684 г. Хафизом Османом; 182 × 123 мм, по 10 строк на странице); P. 92–93, № 24 (с миниатюрами, переписана в 1193/1779 г. Абдаллахом Эдирнави; 99 л., 165×116 мм, по 11 строк на странице).

<sup>6</sup> Stanley, s.a. P. 31, note 4.

<sup>7</sup> Stanley, s.a. P. 135–136, № 38.



Рис. 19. Рукопись А 133 (собрание ИВР РАН), разворот лл. 1b–2a

мысль, что тиражирование шестой суры было в значительной мере необременительным заработком для популярных каллиграфов. Эти небольшие рукописные книжки, возможно, предназначались специально для продажи паломникам, направлявшимся через Турцию в Мекку<sup>1</sup>, являясь благочестивыми и не слишком, может быть, дорогими сувенирами, и пользовались спросом у благонамеренных мусульман. Поэтому и иллюминирование этих рукописей объясняется, вероятно, не только почтением к сакральному тексту, но в какой-то мере и расчетом переписчи-

<sup>1</sup> В альбоме Дермана [Derman, 2000. P. 92–93, № 24] представлена рукопись шестой суры с миниатюрами на лл. 78b–79a, на которых изображены Мекка и Медина. Есть также данные, что за свою жизнь Хамдуллах Ибн аш-Шайх переписал более 40 раз Коран, изготовил тысячу копий двух сур – шестой («Скот») и восемнадцатой («Пещера»), см.: [Islamic Calligraphy, 1988. P. 134. № 37 (замечка в связи с презентацией Корана, переписанного Хамдуллахом)].

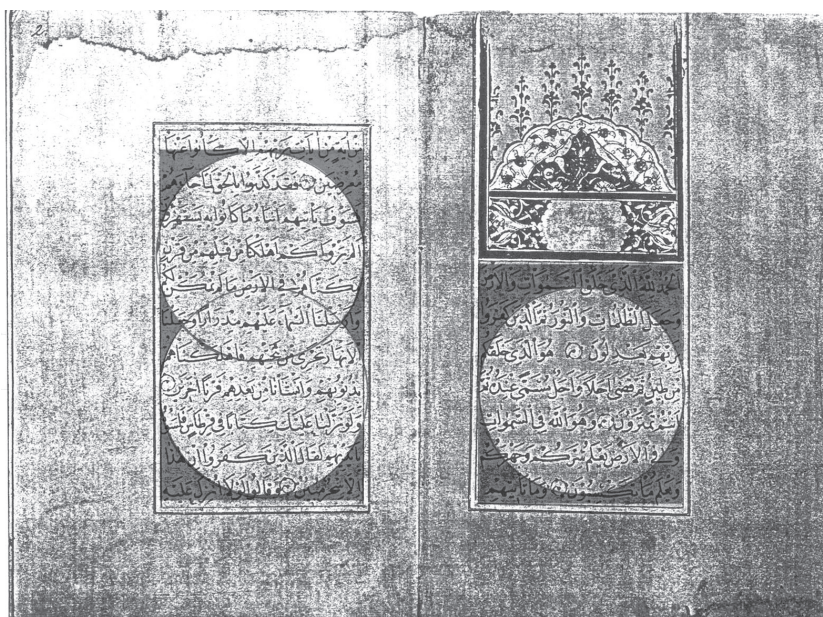


Рис. 20. Пропорциональный формат мистары в рукописи А 133

ков продать более дорогие изделия, пользуясь особым настроением пилигримов. Мы рассмотрим унванную заставку в рукописи А 133 из собрания ИВР РАН, созданную в Турции на стыке XV и XVI вв. (рис. 19).

Лист 2а этой рукописи (левый на развороте) дает нам возможность определить параметры мистары, нужные для анализа: *формат и число линий-строк* в разлиновке. Число строк на странице – это первый элемент, который следует принять во внимание, потому что оно, по высказанному выше предположению, имеет прямое отношение к построению унванной заставки. Формат мистары в данной рукописи – 5 : 3 (т. е. 1,666). Это второй элемент, который необходимо принимать во внимание. На рис. 20 этот формат обозначен двумя пересекающимися окружностями, вписанными в прямоугольник мистары. Это надежный

графический способ как демонстрации, так и проверки пропорциональности, поскольку вертикальный поперечник в зоне взаимного пересечения окружностей является счетной единицей (модулем пропорциональности), составляя  $\frac{1}{5}$  высоты *мистары* и  $\frac{1}{3}$  ее ширины. В этом легко убедиться с помощью циркуля-измерителя.

Следующим значащим элементом является глубина спуска на текстовой полосе. До сих пор эта характеристика рукописи не привлекала, насколько нам известно, внимания ни одного исследователя. Но при таком специфическом, как у нас, изучении гармонических отношений в арабских рукописях обойти ее невозможно. Из дальнейшего изложения будет понятно, почему. Столетиями повторяющаяся в рукописях деталь, неважная в одних отношениях, обязательно оправдывает себя через какие-нибудь другие отношения. Так это или не так, но в данном случае, приступая к анализу унванной заставки, мы все-таки должны знать, сколько строк разлиновки переписчик оставил без текста. Ни в каталогах арабских рукописей, ни даже в выставочных каталогах, где унванные заставки почти всегда присутствуют, такие сведения о рукописях пока что не приводятся. Ответ на вопрос, какова величина спуска на текстовой полосе, сегодня можно получать единственным способом, – сравнивая между собой тексты на *развороте листов* с унванной заставкой (чаще всего это лл. 1b и 2a)<sup>1</sup>. Разница в числе строк на этих страницах и есть величина спуска.

В нашей рукописи *мистара* имеет 11 строк, а та часть заставки на л. 1b, которую мы выше условились обозначать буквой Т («текст»), включает в себе только семь строк (см. лл. 1b–2a на рис. 20). Величина спуска равняется, следовательно,

---

<sup>1</sup> При таком подходе унванная заставка как форма книжной иллюминации предстает перед исследователем, естественно, не как часть только страницы рукописи (обычный в альбомах и выставочных каталогах способ демонстрации), а как часть книжного разворота.



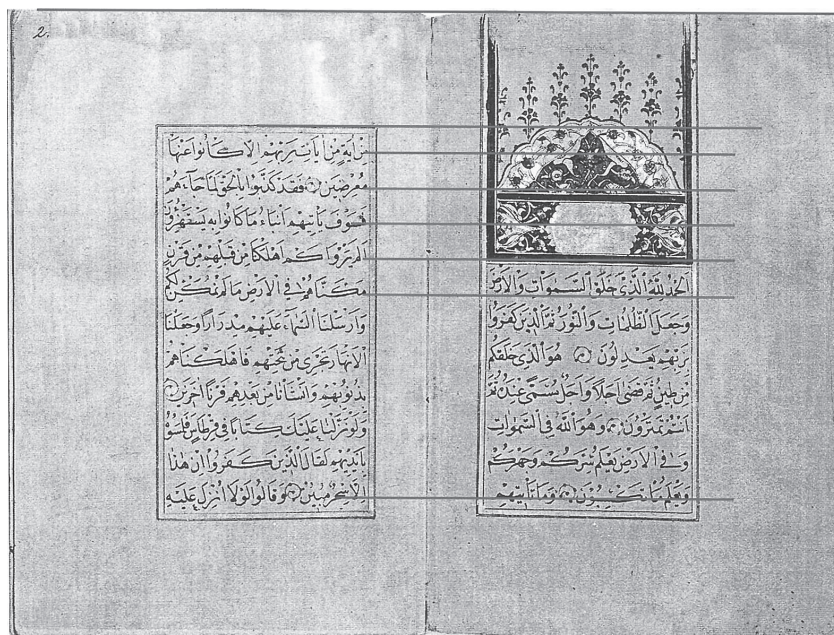


Рис. 21. Соотнесение линий мистары  
с унванной заставкой в рукописи А 133

четырем строкам ( $11 - 7 = 4$ ). Их-то место иллюминатор и перекрывл позже заставкой (см. рис. 21). Отсюда становится понятно, почему для изучения унванных заставок нужны сразу две соседние страницы рукописи или, в крайнем случае, такое описание рукописи, в котором обязательно были бы: 1) размер *мистары*; 2) число строк в ней<sup>1</sup>; и 3) величина спуска на текстовой полосе.

Что касается собственно унванной заставки, то в системе терминов, предложенных в начале этой главы, ее описание могло бы выглядеть так: контур колодца (Кк) на исследуемом образце обо-

<sup>1</sup> Все старые и современные (за редкими исключениями) каталоги арабских рукописей привязывают позицию «число строк» не к размерам текста и, тем паче, не к *мистаре*, а к размеру листа. Это, конечно, нелогично.

значен тонкой золотой *рамкой*<sup>1</sup>, в которую вставлены по порядку (снизу вверх): 1) прямоугольник формата 6 : 5 (1,2) с 7 строками текста (Т) и 2) *стакан* колодца (С) с *основанием* (О).

Что представляет собой спуск?

Вопрос о спуске на текстовой полосе не обязательно возникает, когда мы смотрим в рукописи только на л. 1b. Но он всегда возникает, если мы раскрываем рукопись и смотрим на *разворот* ее листов (страниц). Только в такой позиции разница в количестве текста на соседних страницах обозначается резко и может в конце концов привлечь к себе внимание. Но и тогда вопрос о наличии или отсутствии спуска может не возникнуть. Во-первых, ясно видна причина, а следовательно, есть готовый ответ на вопрос – часть страницы занята заставкой. Во-вторых, данные о числе строк на странице, хотя они и постоянно приводятся в литературе о рукописях, в исследовательских процессах практически еще никогда не участвовали. Те, кто часто пользуется каталогами арабских рукописей, стандартными фразами в них быстро приучаются к тому, чтобы видеть смысл подсчета числа строк только лишь в констатации факта, точнее, в выборе между двумя смыслами: или «на странице столько-то строк», или «число строк на страницах – разное». Такая упрощенная оппозиция представляется неспециалисту достаточной и поэтому не располагает к раздумьям. Так что если, глядя на разворот рукописи, не вспомнить еще и о том, что разлиновка на каждую страницу арабской рукописи наносилась обычно с помощью трафарета, т. е. создавала *одинаковое* число строк, то задумываться о числе строк действительно не было никаких причин – разное так разное.

---

<sup>1</sup> Эта рамка на черно-белой репродукции может быть принята за двухлинейную (в две линии с просветом между ними), а на цветной – даже за трехлинейную (в три линии: тонкую черную, затем толстую золотую, затем снова тонкую черную). На самом деле это одна линия, просто золото было принято окаймлять каким-либо темным цветом.

Как бы то ни было, именно соотнесение бесцветной механической разлиновки, использованной переписчиком, с текстом, который покрывает ее, помогает вдруг заметить и осознать, что разное число строк возникало на страницах по различным причинам. С установления этих причин и начинается вовлечение данных о числе строк в собственно исследовательский процесс. Если текст переписывали несколько переписчиков, один мог писать прямо по линиям строк, а другой – между строк (при одной и той же *мистаре* получается разное число строк на странице). Переписчик мог пользоваться бумагой, разлинеенной двумя-тремя разными *мистарами*. Наконец, переписчик мог время от времени уплотнять текст на концах страницы, листа или *куррасы* (тетради) или же увеличивать число строк на странице,

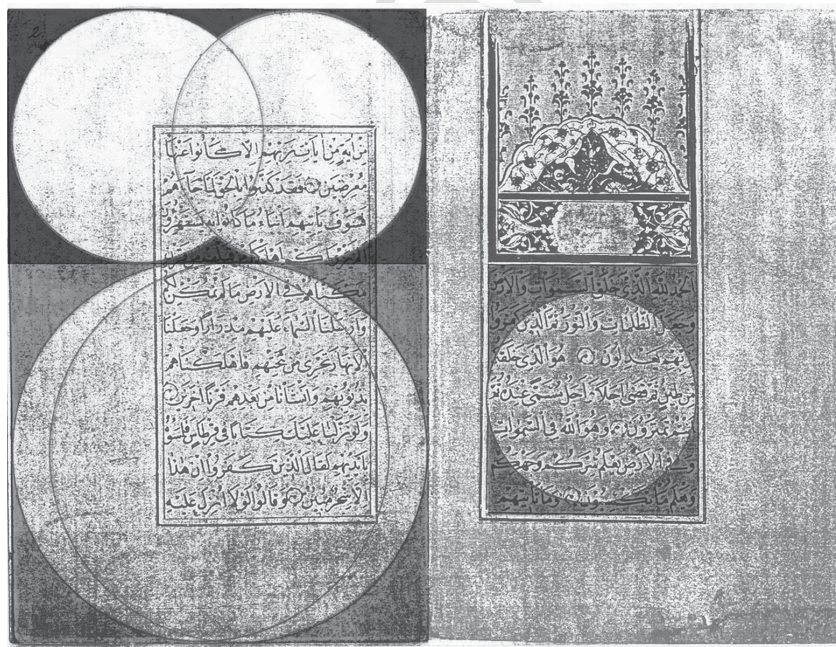


Рис. 22. Рукопись А 133, лл. 1b–2a. Деление страницы линией спуска



стремясь уложиться в запланированный объем рукописи, – такая ситуация, например, подробно описана ниже в главе 5 в разделе «Плотность текста и мистара».

Та же самая механическая разлиновка по *мистаре* заставила нас однажды сопоставить между собой число строк на разворотах с унванной заставкой, а также задуматься о том, как заставка соотносится и с числом оставшихся, и с числом принесенных ей в жертву линий *мистары*.

Линия спуска, проходящая в рукописи А 133, как было установлено, по четвертой строке (линии) *мистары*, была в процессе изучения заставки и ее расположения на странице продолжена на соседнюю (без заставки) сторону разворота (рис. 21). Когда на левой стороне разворота, т. е. на полной текстовой странице, была проанализирована перенесенная на нее разметка правой, укороченной, текстовой полосы, выяснилось, что линия спуска выбрана вряд ли случайно. Оказалось, что она делит лист рукописи (см. рис. 22) на две неравные части, каждая из которых представляет собой прямоугольник со знакомыми «каноническими» пропорциональными характеристиками – 5 : 3 (или 1,666) наверху и 10 : 9 (или 1,111) внизу.

Результат измерения этих двух прямоугольников был неожиданным, а в рамках данного исследования даже, пожалуй, сенсационным. Ведь если на левой стороне разворота линия, делящая лист, существует только на нашей схеме, то на правой стороне она существует реально – как нижняя часть *Основания* (О) в унванном колодце (К). Это означает, что **спуск на полосе текста не только не произволен** (скажем, выбран по вкусовым соображениям, «на глаз»), **но даже математически рассчитан!**

Правомерность этого заключения была немедленно проверена по другим рукописям с другими унванными заставками. Полученные результаты для наглядности сведены в табл. 1, далее будут приведены частичные пояснения.

Таблица 1

**Характеристики спусковых полос рукописей с унванными заставками**

№ п/п	Формат листа	Величина спуска	Формат прямоугольника над спуском	Формат прямоугольника под спуском
1	1,5	2 строки <sup>1</sup>	2,0	1,0
2	1,5	3 строки <sup>2</sup>	2,0	1,0
3	1,5	4 строки <sup>3</sup>	1,666	1,111
4	1,6	4 строки <sup>4</sup>	1,4	1,125
5	1,6	4 строки <sup>5</sup>	1,666	1,0
6	1,6	5 строк <sup>6</sup>	1,8	1,0666
7	1,333	7 строк <sup>7</sup>	2,0	1,2
8	1,6	7 строк <sup>8</sup>	1,875	1,0666
9	2,0	8 строк <sup>9</sup>	1,0666	1,0625 (?)
10	1,6 (?)	9 строк <sup>10</sup>	1,6	1,0666
11	1,6	15 строк <sup>11</sup>	1,666	1,0

<sup>1</sup> Derman, 2000. P. 48–49, № 2. Размеры рукописи 192 × 129 мм при 10 строках на странице.

<sup>2</sup> Derman, 2000. P. 76–77, № 16. Размер рукописи 182 × 123 мм при 10 строках на странице. Рукопись переписана в Турции в 1095/1684 г.

<sup>3</sup> АРКК. № 80 (рукопись А 133).

<sup>4</sup> Arabische Handschriften, 1990. S. 92–94, № 94 und Abb. 96 (*Ms. or. oct. 2319* имеет 20 л. размером 195 × 125 мм; размер текста 120 × 70 мм при 9 строках на странице). Рукопись переписана, предположительно, в Турции в XVI в.

<sup>5</sup> Collection du musée Sakip Sabanci, *Ms. 34:1* [Derman, 2000. P. 88–89, № 22]. Размер рукописи – 307 × 190 мм; 11 строк. Переписана в Турции в 1169/1756 г.

<sup>6</sup> Catalogue of Arabic manuscripts..., 1995. P. 287–289, № 185 (*Ms. or. 2687, V*). Рукопись 1137/1725 г.

<sup>7</sup> Персидская рукопись ИВР РАН В 132 (Герат, 1421 г. – до эпохи книгопечатания!); ее описание и цветное фотовоспроизведение [De Bagdad à Isphahan, 1994. P. 150–153, № 28; Pages of Perfection, 1995. P. 178–181, № 28].

<sup>8</sup> Catalogue of Arabic manuscripts..., 1995. P. 95–97, № 61 (*Ms. or. 361*). Лист 148/150 × 240 мм.

<sup>9</sup> Sellheim, 1976. S. 168–171, № 47 und Abb. 53. Размер рукописи 205 × 100 мм, текста – 125/130 × 125 мм при 19 строках на странице. Предположительно вторая половина XVII в.

<sup>10</sup> Catalogue of Arabic manuscripts..., 1995. P. 199–201, № 125 (*Ms. or. 990, I*). Рукопись 1090/1679 г.

<sup>11</sup> Arabische Handschriften, 1990. S. 18–19. № 16 und Abb. 111. Размер листа в этой рукописи 325 × 215 мм, текста – 230 × 125 мм при 45 строках на странице. Предположительно Турция, первая половина XVIII в.

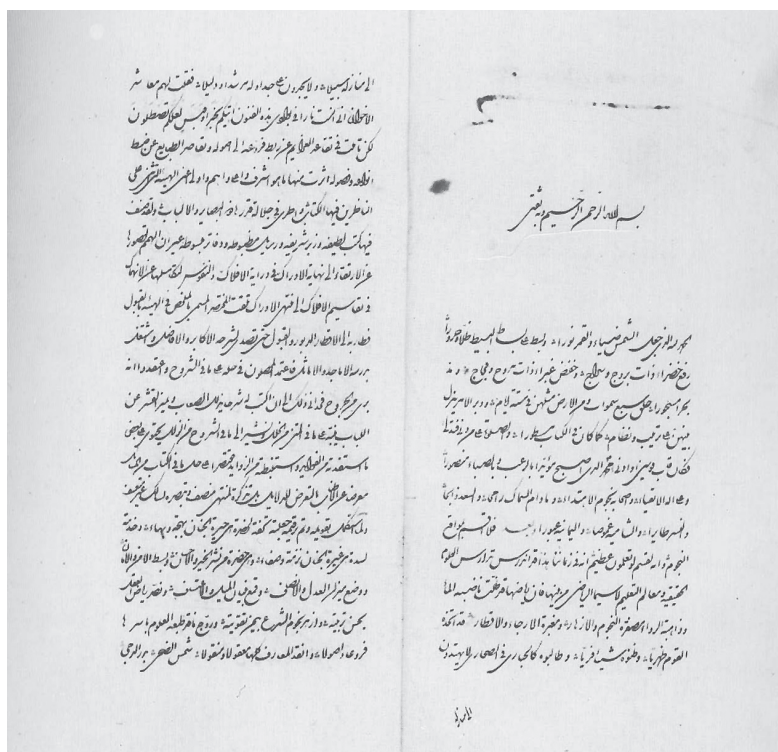


Рис. 23. Рукопись Ms. or. oct. 1147 (Берлин), разворот лл. 1b–2a

Спуск в три строки в рукописи одного из стамбульских музеев (см. табл. 1, № 2) делит страницу на два прямоугольника, один из которых двойной квадрат, а другой – квадрат обыкновенный. В другой рукописи из этого же музея (табл. 1, № 5) спуск в 4 строки разделяет рукописный лист на прямоугольники 5 : 3 (1,666) и квадрат. В третьей рукописи того же музея (табл. 1, № 1) спуск в 2 строки делит страницу на двойной квадрат и квадрат обыкновенный. В одной берлинской рукописи (табл. 1, № 11) спуск в 15 строк делит лист на прямоугольник 5 : 3 (1,666) и квадрат, а в другой, тоже берлинской (табл. 1, № 4), спуск в 4 строки делит лист на прямоугольники 7 : 5 (1,4) и 9 : 8 (1,125). Наконец,

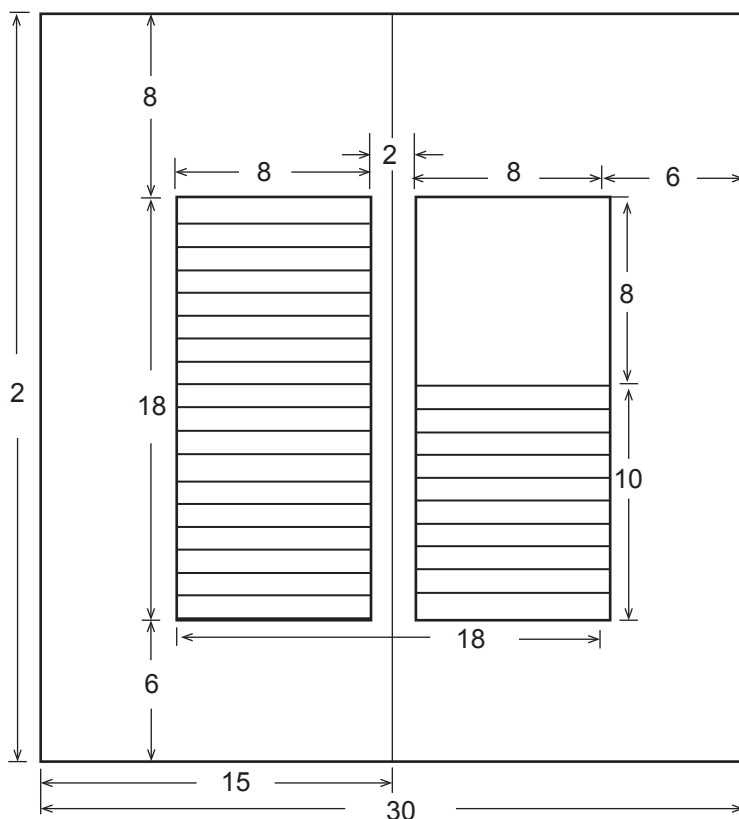


Рис. 24. Принципиальная схема расположения текста и заставки на развороте рукописи Ms. or. oct. 1147 (Берлин)

в третьей берлинской рукописи (табл. 1, № 9), в которой унванная заставка, по-видимому, планировалась, но не была выполнена (см. рис. 23–24), спуск в восемь строк разделяет лист рукописи на неравновеликие, но зато одноформатные прямоугольники (1,0666 или 16 : 15).

Приведенные данные, при всей их вариативности, свидетельствуют о том, что глубина спуска считалась важной составляющей средневекового книжно-рукописного канона, коль скоро ее

величина оказывается всегда математически выверенной. Трудно сказать, как влияет на художественную выразительность книжной страницы обнаруженная сейчас гармонизация на линиях спуска текстовой полосы. Воспринимает ли глаз человека эту виртуальную границу между столь же виртуальными, да при этом еще и неравными прямоугольниками? Современные искусствоведы ее не заметили. Но видели ли ее современники средневековых мастеров? Никаких письменных свидетельств тому нет. Однако пропорциональные характеристики, в которые «рядилась», переходя из рукописи в рукопись, эта вроде бы никому не видимая гармония, принадлежат к тому же самому ряду числовых отношений, которые мы видели в предыдущей главе в совсем других (и вполне зримых) зонах геометрической и числовой гармонизации книжного дизайна. Если глубина спуска рассчитывалась столь тщательно, что страница делилась им на две разнообразно неравные, но обязательно гармонизованные в пропорциональном отношении части, это значит, что такое построение люди замечали. Если не глазами, то внутренним видением.

То обстоятельство, что линия спуска текста занимает неизменно (или часто) позицию, гармонизованную по отношению к листу рукописи, подсказывает ответ и на невольно возникающий, кстати, вопрос: бывал ли переписчик в трудовом стоворе с иллюминатором, когда решал, на сколько строк опустить текст на *мистаре*?<sup>1</sup> Хотя никакой вербальной информации арабские источники и на этот счет не дают<sup>2</sup>, мы вправе предположить, что переписчик мог, наверное, и не стовариваться с иллюминатором о линии спуска. Если существовало правило, чтобы последняя на спуске строка текста делила формат листа рукописи на два канонических прямоугольника, то опытный (профессиональный)

---

<sup>1</sup> См. примеч. 2 и 3 на с. 75.

<sup>2</sup> Иногда в персидских источниках, впрочем, встречается материал, который следует принимать во внимание. См., например: [Акимешкин, 1994. С. 151–160].

переписчик был, возможно, в состоянии найти эту линию самостоятельно. Иллюминатору в этом случае оставалось бы работать по факту осуществленного спуска, ибо то самое правило знал, естественно, и он. Пример с берлинской рукописью (см. табл. 1, № 9) как будто бы подтверждает это предположение.

Линия спуска, непонятно для чего делящая страницы рукописи на гармонизованные части, функционально более определена на правой стороне книжного разворота. Там она, как уже говорилось, видна невооруженным глазом, особенно если смотрящий уже знаком с тем, что рассказано о ней выше. И там же у нее обнаруживается еще одна функция, более важная. Разделяя указанным способом также и эту, правую, страницу, она одновременно делит и собственно унванную заставку по горизонтали, но в этом случае – на две равные части. Пользуясь нашей условной терминологией с буквенной символикой, мы можем записать это в виде формулы:  $O + C = T$  или словами: высота *основания* (O) вместе со *стаканом* (C) равна высоте *текстовой* части заставки (T). При этом формат *основания* держит пропорцию 3 : 1 (3,0), формат *стакана* – 6 : 5 (1,2), а каждая из половинок заставки – пропорцию 5 : 4 (1,25)<sup>1</sup>. Таким образом, прямоугольник *мистары*, имевший формат 5 : 3 (1,666), был преобразован при создании заставки в три прямоугольника с другими, но опять неслучайными, видно, форматами (см. рис. 19–22). На других страницах рукописи *мистара*, разумеется, осталась неизменной.

Сложность унванных построений, более того, их нарочитая, можно сказать, вычурность ничуть не помешали даже здесь проявиться по-прежнему непонятному пристрастию к определенному ряду пропорций. Помимо построений, заведомо зачем-то осложненных необходимостью соответствовать этому набору пропорций, так же трудно понимаем и генезис самой идеи унванной заставки. Предположение, что заставка должна была строиться

<sup>1</sup> В значение ширины в каждом из этих трех случаев включены линии рамки, окаймляющей заставку, т. е. линии *конттура колодца*.

на *мистаре* (впервые высказанное еще в начале 2002 г.<sup>1</sup>) теперь удалось проверить на деле, показав, как это совмещение происходило. На рис. 20 на левой стороне разворота рукописи темно-серым цветом и пересекающимися окружностями показаны границы *мистары* в рукописи А 133. На правой стороне разворота хорошо видно, что все три части унванной заставки (Т, О, и С) по своей ширине вписываются в границы *мистары*, которые тоже обозначены там темно-серым цветом и окружностью. На двух других рисунках (рис. 21, 22) столь же хорошо видно «встраивание» в *мистару* частей О и С на 2–4-й ее линиях, а также и местоположение самой первой линии *мистары* (ее верхней границы). Оценив на фоне этих явных и скрытых следов *мистары*<sup>2</sup> новые построения, увидим, что: 1) заставка шире *мистары* на толщину золотых линий *Кк* по обеим ее сторонам; 2) верхняя граница *мистары* была поднята вверх до полного совпадения с верхним обрезом листа рукописи; 3) нижняя граница *мистары* была незначительно приспущена; 4) над линией спуска (прямо на линиях *мистары*, освобожденных от текста, и чуть выше) создана многоцветная «картинка». И все это – только для того, чтобы просто *украсить* рукопись? Да, можно было бы ответить на этот вопрос. Именно для этого. Если бы не давно уже примелькавшиеся пропорции. Желание украсить страницу потребовало, похоже, не только (или не столько) красок, но и новой *разновидности* иллюминирования, созданной специально для этого. Совершенно новой, но при этом отвечающей общему для арабских рукописей пропорциональному канону.

Когда появился этот тип иллюминации, сказать в настоящее время сложно, т. к. выявленного и опубликованного материала очень мало. В каталоге Д. Дуда есть некоторые данные об унванных

---

<sup>1</sup> Polosin, 2002. Р. 37, № 2.

<sup>2</sup> Имеются в виду как ее границы (верхняя, нижняя и две боковые), так и места прохождения ее четырех верхних линий через заставку.



заставках в рукописях, которые датируются XIV–XV вв.<sup>1</sup> Но фотовоспроизведения соответствующих страниц рукописей настолько фрагментированы в ее каталоге, что позволяют увидеть только «живописные головки» заставок. Все они однотипны, имеют развитое *основание* (О) и слаборазвитый, как на рис. 27, *стакан* (С)<sup>2</sup>, что делает их не слишком похожими на заставку из А 133. К сожалению, из-за неподходящего (для наших, конечно, целей) способа публикации выполнение измерений, сообразных с нашим алгоритмом, возможно только для последней, пятой, рукописи. И они вполне подтверждают особую роль линии спуска и в этой рукописи XV в., более старой, чем А 133: 1) лист рукописи делится на верхнюю часть с форматом 2 : 1 (2,0) и нижнюю – с форматом, по-видимому, 1 : 1 (1,0); 2) собственно унванная заставка этой же линией тоже делится надвое – на нижнюю часть (Т) формата 7 : 6 (1,1666) и верхнюю формата 12 : 7 (1,7142857); 3) формат *стакана* (С) при этом построении – 4 : 1 (4,0), а *основания* (О) – 3 : 1 (3,0).

### 3. Унванная заставка в рукописи С 735

Рукопись С 735 содержит один из самых известных в истории арабской лексикографии словарей – «Тадж ал-луга ва сихах ал-арабийя» Исмaила б. Хаммад ал-Джаухари (ум. в 993/1002–

<sup>1</sup> 1) Cod. mixt. 1031, f. IIIb: Шираз, 790/1388 г. – С + О + Т (Abb. 124); 2) Cod. mixt. 1032, f. 1b: Шираз, 791/1389 г. – С + О + Т (Abb. 125); 3) Cod. Gl. 30, f. 5b: Шираз (?), 804/1402 г. – С + О + Т (Abb. 126); 4) Cod. A.F. 14/I, f. 1b: Стамбул (?), 871/1467 г. – С + О + Т (Abb. 136); 5) Cod. mixt. 1420, f. 2b: Каир, между 878/1474 и 883/1478 гг. – С + О + Т (Abb. 102). Все рукописи – с арабскими текстами.

<sup>2</sup> Этот же тип заставки показывает еще раньше персидская рукопись *Дорн* 406 (л. 186b), которая датирована 772/1370 г. и хранится в Российской национальной библиотеке (РНБ, Санкт-Петербург). Соответствующая страница рукописи опубликована в статье: [Акимушкин, Иванов, 2003. С. 167].

1003 г.)<sup>1</sup>. Словарь пользовался популярностью, его охотно переписывали. Ибн Халликан (1211–1282) сообщает об одном из переписчиков, которому нравилось переписывать «ас-Сихах» однотомными списками<sup>2</sup>: «Из множества экземпляров я видел несколько, – пишет Ибн Халликан, – и каждый продавался за 100 динаров»<sup>3</sup>. Популярность словаря во многом объяснялась тем, что в нем был использован принципиально лучший способ расположения лексического материала и новая, очень выигрышная система поиска словоформ<sup>4</sup>.

Поисковая система ал-Джаухари, которая закрепились в арабской лексикографии почти на целое тысячелетие, заключалась в следующем. В соответствии с числом букв и их обычным порядком в арабском алфавите, все корни распределялись в словаре по 28 главам. Но ключевой буквой для распределения слов по главам была не первая согласная корня, а последняя. Для письменной арабской культуры это было великое новшество, особенно впечатлявшее людей в эпоху, когда практика изустного хранения и передачи знаний (т. е. заучивания) сдавала свои последние позиции рукописной книге (т. е. чтению): лексикографам теперь предлагался богатый источник словоформ в обширном корпусе древней арабской поэзии<sup>5</sup>, которая, по известному афоризму, была «архивом арабов»; для поэтов и многочисленных версификаторов предлагался готовый «каталог» рифмующихся слов.

Свершенное им ошеломило, кажется, и самого ал-Джаухари. Йакут (574–626/1179–1229) рассказывает легенду (или быль) об

<sup>1</sup> АРКК. Ч. 1. С. 349, № 8057.

<sup>2</sup> Словарь содержит до 40 тыс. слов классического языка, см.: [Звегинцев, 1958. С. 61].

<sup>3</sup> Цит. по: [Халидов, 1985. С. 128].

<sup>4</sup> О словаре и о его месте в истории арабской лексикографии см.: [Рыбалкин, 1990. С. 80–83].

<sup>5</sup> Классические арабские стихи имеют одну сквозную рифму независимо от величины стихотворной пьесы. Таким образом, все рифмующие слова каждой отдельной пьесы попадали бы в одну и ту же главу словаря ал-Джаухари.

ал-Джаухари<sup>1</sup>, будто бы, «продиктовав свой словарь до буквы „дад“, он взобрался на крышу мечети и закричал: „Эй вы, люди! Я сделал в своей жизни нечто такое, что не удавалось еще ни одному человеку, а теперь я намереваюсь сделать и для потусторонней жизни нечто такое, чего еще никто не сделал!“ Он привязал створки дверей веревкой себе к рукам, поднялся на самый высокий выступ мечети и вознамерился совершить полет, но упал на землю и разбился насмерть»<sup>2</sup>.

Рассказанные детали о словаре «ас-Сихах» приведены здесь не случайно. Выбрав рукопись С 735, чтобы показать, как унванное украшение в ней может быть переосмыслено в числовые парадигмы, мы лишь при редактировании черновика данной работы обратили внимание на то, что выбранный для анализа унван находится в словаре ал-Джаухари. Это напомнило о странной истории со смертью ал-Джаухари и побудило задуматься о ее правдоподобности. Что в его словаре довело ал-Джаухари до такого восторга, что он потерял голову? Здесь не место углубляться в эту проблему, но после упоминавшегося исследования В. С. Рыбалкина очевидно, что все арабские словаристы, один за другим, ломали голову над принципом расположения словоформ и не находили решения, адекватного корневому строю арабского языка<sup>3</sup>. Большинство из них искали решение, подвергая корневые согласные различным *перестановкам, размещениям и сочетаниям*, т. е. сознательно или интуитивно апеллируя к математическим, по сути, операциям над множеством<sup>4</sup>, и получали таким

<sup>1</sup> The Irshád, 1909. P. 269. Цит. по: [Мец, 1973. С. 161].

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> См. также: [Рыбалкин, 1984; 1985. С. 66–71]. Особенно подробно эти поиски рассмотрены в: [Рыбалкин, 1990. С. 32–80] в главах с красноречивыми названиями: «Лексикографические труды с парадигматической систематизацией лексики» и «‘Китаб ал-айн’: аранжировка лексики с учетом ее корневой структуры».

<sup>4</sup> Об этих терминах и обозначаемых ими математических действиях см.: [Выгодский, 1949. С. 150–153].

путем разные организационно-поисковые парадигмы расположения арабских корней в своих словарях. Уже аз-Зубайди (ум. в 379/989 г.)<sup>1</sup> знал формулу, по которой смог точно рассчитать, что 28 букв арабского алфавита давали – конечно, только лишь теоретически – 750 двухбуквенных сочетаний (корней), 19 650 трехбуквенных, 303 400 четырехбуквенных и 6 375 600 – пятибуквенных корней, из них нужно было отобрать для словаря только те, которые реально существовали в языке<sup>2</sup>. Ал-Джаухари оказался тем, кто, первым найдя нужную парадигму<sup>3</sup>, почти на тысячелетие вперед решил благодаря своему словарю, причем простейшим, рифмовым, способом, о котором упоминалось выше, сразу и проблему отбора словоформ для словарей, и проблему рационального расположения в них корней. В его парадигме последняя коренная ( $K_3$ ,  $K_4$  или  $K_5$ ) служит, как и в поэзии с ее моноримом, для отбора лексики и для первичного ее упорядочения в обычном алфавите (*абтасе*), а остальные коренные, располагаясь – каждая – в порядке того же алфавита, довершают построение организационно-поисковой словарной системы. В контексте того времени создателю такой «упоительной» системы было отчего, пожалуй, на время потерять над собой контроль.

Это нечаянное отступление от темы объясняется тем, что и в ней самой многое становится понятнее, если принимать во внимание общую склонность к парадигматическому моделированию в различных сферах творческой деятельности; она, по-видимому, характерна вообще для арабского менталитета. В какой-то мере

<sup>1</sup> О нем см.: [Бойко, 1977. С. 186–189, № 84].

<sup>2</sup> Рыбалкин, 1990. С. 105. Возможно, частично этой задачей объяснялось путешествие ал-Джаухари в пустыню к бедуинам – проверить, не упущены ли в словаре какие-нибудь корни.

<sup>3</sup>  $K_3K_1K_2$  (для трехбуквенных корней),  $K_4K_1K_2K_3$  (для четырехбуквенных) и  $K_5K_1K_2K_3K_4$  (для пятибуквенных), где К обозначает корневую согласную, а цифрами обозначена последовательность всех корневых в порядке общепринятого алфавита, например: д-‘-л (ألد), д-б-л (بلد), д-дж-л (جلد), д-х-л (خلد) и т. д.

эта склонность проявляет себя и в унванных заставках. Внешне заставки принципиально не похожи на фронтисписные композиции, которые рассматривались в первой главе. Но при оцифровке их конструктивных параметров выясняется, что за внешними различиями скрывается все та же дружественная сочетаемость числовых (пропорциональных) парадигм, общих для обеих групп книжного украшения.

Унван в рукописи С 735 (рис. 25) относится, согласно нашей классификации, ко второму типу, схематически представленному выше на рис. 17. Его парадигма описывается буквенной формулой  $Kk \rightarrow C + O + T$ . Собственно заставка представляет собой сочетание двух фигур – *стакана* со стрельчатыми украшениями (типа тиг) и *основания* со стилизованной *басмалой* в прямоугольном картуше. Построена она на спуске в восемь строк (из 29 строк стандартной для этой рукописи разлиновки по *мистаре*).

На рис. 26 воспроизведен разворот этой рукописи, подготовленный специально для объяснения общего правила построения унванных заставок. На левой стороне разворота – полностраничный текст, его формат (1,666 или 5 : 3) измерен не по существующей ныне археографической традиции<sup>1</sup>, а по границам бесцветной тисненой разлиновки (т. е. по *мистаре*). Окружности, вписанные



Рис. 25. Арабская рукопись С 735 (собрание ИВР РАН), л. 1b

<sup>1</sup> Старая, постепенно отмирающая традиция фиксировала реальные границы *текста* на странице.

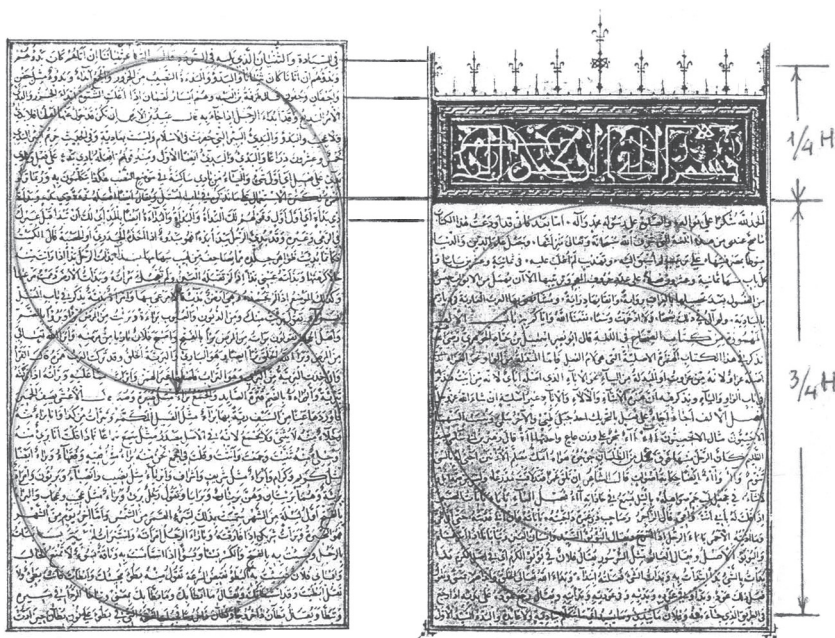


Рис. 26. Рукопись С 735 (собрание ИВР РАН).  
Форматные построения на развороте лл. 1b–2a

в прямоугольник с разлиновкой, пересекаясь друг с другом, дают в руки исследователю мерную единицу, по ней графическим методом определяется и сам формат *мистары*, и степень точности, с которой он реально выдержан. В данном случае мерная единица составляет *треть* диаметра окружности, а ширина и высота мистары насчитывают соответственно 3 и 5 таких единиц.

На правой стороне разворота аналогичным способом показано, как в точно такой же разлинованный прямоугольник встроены все три части ( $C + O + T$ ) *унвана*. Собственно заставка лежит точно на восьмой линии *мистары* и занимает собой ровно *четвертую* часть разлинованной площади. Остальные  $\frac{3}{4}$  этой площади, имеющие (теперь уже можно, пожалуй, говорить с уверенностью, что не случайно) формат 5 : 4 (1,25), заняты текстом.



Разметка, нанесенная нами на внутренних полях двух смежных страниц рукописи С 735 (рис. 26), призвана показать, что разлиновка по *мистаре* сыграла значительную роль при конструировании художником *основания* унванной заставки в этой рукописи. Восьмая, седьмая, пятая, четвертая и третья строки на левой стороне разворота свидетельствуют, что линии этих же строк на разлиновке правой стороны разворота, свободные там от текста, стали элементами художественной заставки. В этом примере особенно важно обратить внимание на первую строку разлиновки. Ее «визави» на правой стороне разворота не видна, естественно, на репродукции, т. к. она наносилась на бумагу рукописи методом бесцветного тиснения. Но она четко обозначена художником на стрелчатых вертикалях (*тиг*) в *стакане* так называемого «колодца». Эта маркировка местоположения первой линии разлиновки – последнее действие иллюминатора на территории *мистары*, последнее его построение в ее структуре, отметка наносилась на страницы рукописи заблаговременно, т. е. без его личного участия. Другие части унванной иллюминации создаются иллюминатором уже вне *мистары*. Переход к этой другой части его работы дает мимолетный повод остановиться на важной особенности унванных заставок, прежде чем перейти к анализу завершающей стадии в создании заставок.

Не столь уж сложно, вероятно, в идее *колодца*, изложенной в начале этой главы, увидеть (а затем и принять как данность) прямоугольность в формах и *текста* (Т), и *основания* (О) и *подшивы* (П). Такое дополнение к исследовательскому инструментарию позволяет, когда это нужно, характеризовать параметры этих трех форм через пропорции. А вот увидеть, что и *стакан* «колодца» (С) может считаться тоже прямоугольником, уже сложнее. То, что и *он* является прямоугольником, правда, с непрорисованной в нем четвертой (верхней) стороной, наглядно и лучше всего раскрывается именно на исследуемом развороте рукописи



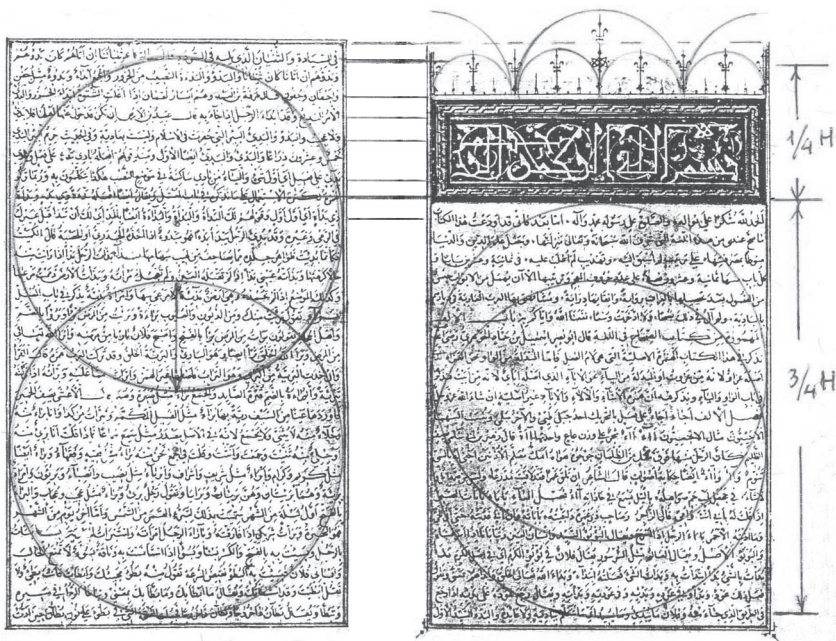


Рис. 27. Рукопись С 735 (собрание ИВР РАН).

Расшифровка форматно-пропорциональных построений  
с унванной заставкой на развороте лл. 1b–2a (продолжение)

С 735. Но для восприятия его в качестве прямоугольной фигуры необходимо предварительно рассмотреть процесс завершения унванной иллюминации.

На завершающей стадии иллюминатор создает контур колодца ( $K_K$ ), а также те элементы украшения в *стакане*, которые выходят за пределы тисненной разлиновки на странице с заставкой. Эта часть работы иллюминатора не может быть обойдена вниманием, потому что и здесь она сводится к стремлению создавать осознанно форматированные прямоугольники. Делалось это, вероятно, так. От *линии спуска* проводятся вниз, по обоим сторонам *мистары*, две новые прямые. Они прилегают к боковым сторонам *мистары*, а чуть ниже последней строки текста соединя-

ются между собой<sup>1</sup>. Эти же две прямые продолжаютсЯ и вверх от *линии спуска* – до уровня, когда высота этих линий входит в приемлемое пропорциональное соотношение с расстоянием между ними. Как правило, а может быть и всегда, эти линии поднимаются выше верхней границы *мистары* (см. рис. 27). Если их верхние концы соединить линией, то получился бы прямоугольник с форматом 5 : 3 (или 1,666), который уже неоднократно фигурировал в настоящем исследовании. На этом построение *контура колодца* ( $K_k$ ) заканчивается. При этом *стакан* колодца обретает свои боковые границы и свою глубину, и его можно теперь заполнять украшающими элементами.

Последним актом творения унванной иллюминации следует, по-видимому, считать перенесение параметров  $K_k$  (*контура колодца*) на противолежащую страницу (см. рис. 27) и создание там рамки вокруг текста<sup>2</sup>. Обычно при описании рукописей эту рамку упоминают, *никак не связывая ее с наличием унванной заставки*. Между тем в рукописи С 735 эта рамка всего лишь повторяет *контур*, отличаясь от оригинала *только закрытым в ее прямоугольнике верхом*. На рис. 27 это показано в наших дополнительных построениях пунктирной линией. Точно так же и *стакан колодца*, если его закрыть сверху линией, становится обыкновенным прямоугольником. На тех же дополнительных построениях видно, что хотя такая линия над *стаканом* и не проведена, место ее мысленного проведения иллюминатор все-таки обозначил стрелчатыми украшениями. Высота последних, а также расстояние между ними (на рисунке они маркированы малыми полукругностями) являются той мерной единицей, которая дает

<sup>1</sup> Поскольку при этом завершалось построение прямоугольной рамки вокруг текстовой части унвана (Т), то «чуть ниже» определялось не на глаз, а расчетом. Ведь стороны возникшей рамки Т пропорциональны друг другу как 6 : 5 (1,2).

<sup>2</sup> В литературе для нее встречается специальный термин (*джадвал*), может быть не очень точный.

представление и о формате *стакана* как прямоугольника – 8 : 1.

Высота *рамки* и *контура колодца* совпадают не всегда. Когда они не совпадают, как, например, в рукописи А 133 (см. рис. 23), рамка вокруг текста все равно соотносит свою высоту с каким-либо из элементов в *стакане*, т. е. все же внутри *контура* колодца, где-то чуть выше первой линии *мистары* (на рис. 27 таким элементом оказался декоративный «купол», центральное стрельчатое украшение).

Зачем нужны эти повторяющиеся и, можно признаться, довольно монотонные демонстрации пропорциональностей и соизмеримостей? Прежде всего для того, чтобы понять рабочий метод средневековых мастеров и оценить пределы его применения. Ни в одной из ближневосточных (да и европейских тоже) рукописных традиций мы не знаем пока что других примеров такой глубокой связи книжной эстетики с геометрией, да еще при столь избирательном пропорционировании элементов геометрических построений. Эта эстетика продержалась больше тысячи лет, всю рукописную эпоху и еще целое столетие параллельного существования рукописи с арабской печатной книгой, которой она сумела передать основные свои принципы.

## Глава 3

# Переплеты на арабских рукописях

Наглядно и убедительно пропорциональная гармонизация проявляет себя на переплетах. Частично этот вопрос уже поднимался нами раньше<sup>1</sup>. Однако есть еще много материала, напрашивающегося на рассмотрение в связи с общей тематикой книги. Кое-что из него будет предложено ниже, соединенное для полноты картины с переработанными для этого двумя предшествовавшими публикациями.

«Пожалуй, нет ни одного средневекового исламского переплета, который не имел бы хоть какой-то рамки», – заметил в 1962 г. М. Вайсвайлер<sup>2</sup>. Несмотря на эту особенность, рамки вызвали мало интереса у исследователей. Полторы страницы, посвященные им в книге самого Вайсвайлера, являются обобщением чисто визуального опыта автора и его предшественников, который – в интересующем нас аспекте – с 1962 г. ничем в литературе практически не пополнился<sup>3</sup>. Излагаемый нами материал никак не связан со сводкой наблюдений Вайсвайлера и, пожалуй,

---

<sup>1</sup> Полосин, 1994. С. 386–392; Полосин, 2003. С. 185–199.

<sup>2</sup> Weisweiler, 1962. S. 10 (Beitrage zum Buch- und Bibliothekswesen, Bd. 10).

<sup>3</sup> Тем не менее необходимо отметить очень важную главу о переплетах в «Руководстве по кодикологии арабографичных рукописей» [Manuel de codicologie..., 2000. Р. 272–326] и список новейшей литературы о переплетах (там же, в примечаниях к тексту указанной главы и на с. 409–410). Это хорошая энциклопедическая сводка современных научных данных о мусульманском переплете. Ее удачно дополняет раздел «Переплеты» в богато иллюстрированном выставочном каталоге «L'Art du livre arabe» (с. 138–161), который написала

впервые привлекает внимание не к *орнаментальной* функции рамок<sup>1</sup>, а к их ведущей, по-видимому, роли в *композиционных* решениях средневековых дизайнеров-переплетчиков.

## 1. Центральный медальон в восьмиугольной рамке

В 1962 г. М. Вайсвайлер опубликовал переплет с художественным тиснением<sup>2</sup>, которое в данной книге совершенно невозможно обойти вниманием. Это тиснение помогает развить уже заложенное на предыдущих страницах представление том, что такое сюжет в арабском (мусульманском) декоративном искусстве. Сюжетность в декоративности – это довольно новый поворот в восприятии исламских артефактов. Поэтому на ней приходится останавливаться при каждом подходящем случае.

Центральный медальон на переплетной крышке – это естественный центр притяжения внимания. Иногда он представляется исследователю очень занимательным, и тогда возникает желание дать его словесное описание. Оказывается, однако, что сделать это не так уж и просто. С одной стороны, опыта таких описаний еще мало, практически его нет. А с другой стороны, внятному описанию должно предшествовать хоть какое-то понимание того, что является сущностью наблюдаемого украшения, его идеей. И здесь

М.-Ж. Гэсдон. В отечественной литературе арабо-мусульманским переплетам посвятил несколько страниц, созданных в стиле энциклопедической статьи и с таким же значением, А. Б. Халидов [Халидов, 1985. С. 176–180]. Важным инструментом для исследователей переплета является также специализированная библиография: [Абраменко, Ястребова, 2003. С. 240–273] (361 описание).

<sup>1</sup> Имеются в виду так называемые бордюрные рамки. Штампы, использовавшиеся для тиснения бордюров, всегда интересовали и М. Вайсвайлера, и других писавших о переплетах.

<sup>2</sup> Weisweiler, 1962. S. 102, № 77, Abb. 36. Рукопись, которой принадлежит опубликованный переплет, датируется XIV–XV вв.; о ней см. еще: [Ahlwardt, 1887. № 1231].

опыт тоже крайне невелик. В ходе дальнейшего изложения существующие наработки будут по возможности использованы и, при случае, сопоставлены с результатами нового (количественного) анализа артефактов.

М. Вайсвайлер, изучая орнаментальные украшения на переплетах мусульманских рукописей, составил огромный аналитический аппарат для 387 из них<sup>1</sup>. Интересующий нас экземпляр (см. выше примеч. на с. 105 и рис. 28) охарактеризован им следующим образом:

«[На переплетной] крышке: [бордюрная] рамка – со штемпелем № 43<sup>2</sup>. Орнамент в центре: тип 37-й<sup>3</sup>. Круг содержит пять „миндалин“, пересекающихся в центре круга и направленных одним концом к периферии; каждая из миндалин пересекается другим концентрическим кругом. От того, что этим маленьким кругом образуются еще пять больших зубцов, вся фигура работает как 10-конечная звезда, разделенная внутри. Штемпели-наполнители: № 8<sup>4</sup> и № 102-й<sup>5</sup>. Углы: штемпель 102. На скошенных углах – штемпель № 72<sup>6</sup>».

Наше восприятие того же орнамента другое, и это объясняется только тем, что он рассматривается здесь под совершенно другим

<sup>1</sup> Современный разбор заслуг Вайсвайлера и его книги см.: [Manuel de codicologie..., 2000. P. 315–319]. Переплет, которому посвящен данный раздел наст. издания, упоминается в каталоге Дероша на с. 316 (с примеч. 182) и на с. 313, илл. 89.

<sup>2</sup> Этот тип штампа Вайсвайлер описывает следующим образом: «Трехлистник, пальметта или цветок на развилке двух стеблей, окруженный растительным усиком, который раскрывается над трехлистником и т. п. двумя завитками или ответвлениями...» [Weisweiler, 1962. S. 68–69, № 43].

<sup>3</sup> Этот тип Вайсвайлер описывает так: «Круг, заполненный десятиконечной звездой, концы которой являются округлыми (rundling) или скругленными и прямыми, а фигуративный состав может иметь различный вид» [Weisweiler, 1962. S. 49, № 37].

<sup>4</sup> Его описание: [Weisweiler, 1962. S. 62–63, № 8].

<sup>5</sup> Его описание: [Weisweiler, 1962. S. 77, № 102].

<sup>6</sup> Его описание: [Weisweiler, 1962. S. 73, № 72].

углом зрения. Центральный медальон на переплете, заполненный непрерывно переливающимися друг в друга четырьмя пятиконечными звездами (или, по другому счету и видению, тремя пятиконечными и одной десятиконечной), есть, при максимальном обобщении этого образа, десятиконечная звезда или, еще более обще, десятилистник (подобно четырех-, шести-, восьми-, двенадцатилистникам, более распространенным в иллюминированных арабских рукописях). Зыбкие (из-за мультисюжетности) звездчатые очертания завораживают своей высокохудожественностью и в этом смысле не очень настраивают созерцающего их человека на аналитический лад. Зрительные эффекты такого рода довольно часто встречаются в иллюминациях<sup>1</sup>, очевидно являясь одной из художественных особенностей многоструктурного мусульманского орнамента. А вот сугубо технический вопрос о способе деления окружности медальона на 10 равных частей на аналитический лад настраивает.

Способ деления, однажды уже найденный для десятилистника из арабо-христианской рукописи 1341 г.<sup>2</sup>, к данному случаю не подходит. Как же была решена та же самая задача на этот раз?

Репродукция переплета, опубликованная М. Вайсвайлером, не слишком благоприятна, к сожалению, для ее графического анализа. А такой анализ – единственный путь к реконструкции построительных приемов, использованных при создании орнамента на переплете. Репродукция мелкомасштабна, никаких измерений по оригиналу публикатор не приводит, а графитная протирка тиснения не везде дает отчетливые линии, по которым можно было бы контролировать если не линейные, то хотя бы пропорциональные размеры. Поэтому было принципиально важным понять, что новый способ деления окружности – так же, как и прежний – связан с форматом рамки, в которую заключен медальон. Эта ближайшая

<sup>1</sup> Два таких случая приведены ниже в разделе «Переplet рукописи „Сто прекрасных имен Аллаха“».

<sup>2</sup> См. главу 1, раздел 3 «Арабский Апостол».



к медальону рамка имеет форму восьмиугольника (см. рис. 28), хотя является в своей основе прямоугольником формата 9 : 5, но со скошенными углами.

Процедура, ведущая к нужному разделению окружности, заключается в следующем. Из центра О, лежащего на пересечении диагоналей *рамки* (пока еще четырехугольной, а не восьмиугольной), раствором циркуля, равным *половине ее высоты*, вписываются, как показано на рис. 29, две дуги (ЕН и FG). Точки F и H, лежащие на пересечении противоположных дуг с вертикалями *рамки*, соединяются прямой, которая пройдет через центр О прямоугольника ABCD. Затем, установив ножку циркуля в точке F, тем же раствором циркуля наносим на стороне АВ точку К и проводим прямую KL через центр прямоугольника. Двух построенных линий – FH и KL – достаточно для разделения окружности, созданной из точки их пересечения, на пять и на десять равных частей.

Для этого вокруг точки О нужно описать окружность *желательного* диаметра (см. рис. 30). Пересекаясь с линиями FH и KL, проложенными ранее (рис. 29), окружность разделится на соразмерные отрезки. Меньший из них (расстояние между точками 1 и 2) – это и есть  $\frac{1}{5}$  окружности, т. е. мерная единица для деления данной окружности на пять равных частей. Измерив ее (вернее, хорду этой дуги) циркулем, можно этим раствором продолжить



Рис. 28. Орнаментальное украшение (десятиугольник) на переплете.

*Рукопись XV или XVI в.*

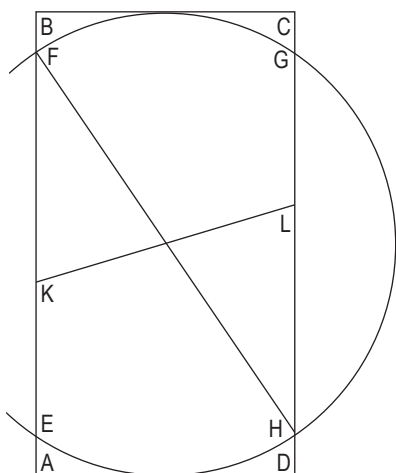


Рис. 29. Подготовка к построению  
на переплете фигуры  
«центрального медальона»

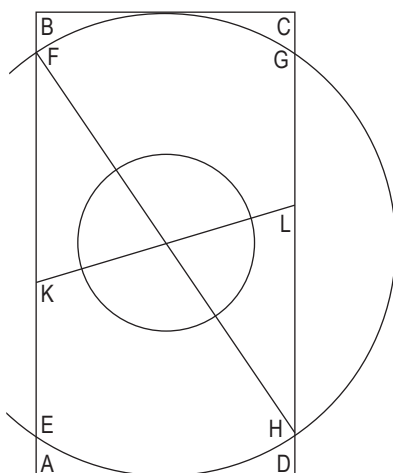


Рис. 30. Начало построения  
десятилистника

деление окружности до конца. Деление же окружности на десятые доли в данном случае проходило одновременно с изобретательным построением изящного пятилистника. Установив ножку циркуля в точке 1, проводим тем же самым (в  $\frac{1}{5}$  окружности) раствором дугу от точки 2 к точке 3. Затем, переместив ножку циркуля в точку 2, проводим дугу от точки 1 к точке 5. Установив ножку после этого в точке 3, проводим дугу от точки 1 к точке 4. Затем проводим такие же дуги из точки 4 и точки 5. В результате мы получаем пятилистник, а вправо от центра окружности – готовую разметку на окружности в виде четырех (подряд) ее отрезков, каждый из которых равен  $\frac{1}{10}$  длины окружности. Измерив любой из них, можно завершить деление окружности на десятые доли<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Десятые доли окружности можно было получить иначе и раньше. Для этого было достаточно провести прямые из точек 1, 3, 4 и 5 через центр окружности к противоположной стороне, – т. е. так, как через точки 1 и 2 и упомянутый центр проходят линии FH и KL.

Таким образом, красивый центральный медальон зарождается как бы и вовсе не в голове художника. Он инициируется внутренними свойствами своей «материнской» рамки, т. е. свойствами прямоугольника формата  $9 : 5$  (1,8), которые посредством «искусного приема» выявлены и зафиксированы нами на рис. 31.

Прием этот очень экономный и простой. В рамке определяется центр (на пересечении ее диагоналей) и одним и тем же раствором циркуля ( $r = \frac{1}{2} H$  рамки) из этого центра строится точка  $F$ , а из нее – точка  $K$ . Из полученных точек проводятся через центр прямые, которые, пересекаясь друг с другом и с окружностью, образуют мерные отрезки, нужные для построения пятилистника, а на его основе и десятилистника. С их помощью художник просто «выводит» эти фигуры на божий свет. Как это делается, было рассказано выше. Технология настолько проста и настолько *предопределена* форматом рамки и первичной разметкой на ней точками  $F$  и  $K$ , что фигуры эти можно считать фигурами-самописцами (по аналогии с такими фольклорными образами, как скатерть-самобранка, самовар, сапоги-самоплясы). До известной степени, конечно, т. к. пятилистник существует в прямоугольнике лишь потенциально. Найти его там можно было, только проделав немалую аналитическую работу и проявив развитое эстетическое чувство.

Посмотрим теперь на простоту и красоту этих построений с другой стороны. Проверим их гармонией, т. е. той особой про-

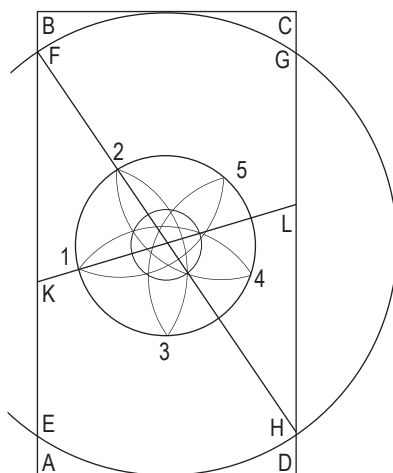


Рис. 31. Сначала создаются  
пятилистники

порциональностью (соразмерностью) элементов, которую мы находили до сих пор в иных структурах арабской рукописной книги.

В центральном медальоне имеются три концентрические окружности. Их диаметры (от большего к меньшему) относятся друг к другу следующим образом:  $d : d_1 = 7 : 5$  (1,4);  $d : d_2 = 5 : 2$  (2,5);  $d_1 : d_2 = 4^2 : 3^2/16 : 9$  (1,777). При этом  $d$  составляет  $3/8$  высоты рамки ( $H$ ),  $d_1$  равняется  $4/15 H$ , а  $d_2 = 3/20 H$ . Отрезки большей окружности так соотносятся с высотой рамки: хорда  $1/5$  окружности в 4,5 раза меньше высоты рамки и равна  $2/9 H$ ; хорда  $1/10$  окружности равна  $1/9 H$ . Наконец, при разметке точек  $F$ ,  $K$  и  $E$  на большей стороне рамки образовались соразмерные отрезки  $BF = 1/12 H$ ;  $FK = 1/2 H$ ;  $KE = 1/3 H$ ;  $EA = 1/12 H$ ;  $BK = BF + FK = 7/12 H$ , а также  $KA = KE + EA = 5/12 H = 1/2 FE$ .

Все эти соразмерности случились спонтанно, сопровождая определенную технологию деления пространства внутри рамки. С этой точки зрения построение переплетного орнамента в данной рукописи можно было бы отнести к области прикладной или даже занимательной геометрии, но никак не к искусству. Однако после устранения всех рабочих разметок и построений и внесения пустяковых дополнений вещь приобрела именно художественную ценность и должна рассматриваться как артефакт высокой эстетической значимости, как продукт развитой культуры, законы которой нам практически пока еще не известны. Художник не «выдумывает» свое изделие. На его долю скорее выпадает отбор фигуративно ценных предложений, которые вскрываются при изучении им замкнутых круглых и прямоугольных пространств геометрическими и чертежными методами. При этом он руководствуется собственным художественным вкусом и современными ему эстетическими принципами, среди которых мы все чаще и больше обнаруживаем повышенную любовь к определенному набору числовых и пространственных пропорций.

В связи с последним замечанием остается обратить внимание на то, что в построении разобранного орнаментального украше-

ния его создатель использовал фактически не одну, а *две рамки*. Одна из них имеет формат  $9 : 5$  (1,8), об этом уже говорилось. Другая же – на наших чертежах она маркирована буквами Е, F, G и Н – имеет формат  $3 : 2$  (1,5), и именно в ней берет фактическое начало способ деления окружности на 5 и 10 частей. В этой рамке линия FH является диагональю, и она же – одна из двух линий, которыми предопределяется потом деление окружности на 5 частей. И именно из угла *этой рамки* (точка F) раствором циркуля в половину упомянутой диагонали построена точка К, из которой проводится вторая линия (KL), тоже предопределяющая нужное деление. И с этой рамкой все элементы декора, которые мы выше соизмеряли с рамкой ABCD, соизмеряются ничуть не хуже. Это значит, что реконструированный нами способ деления окружности действует и внутри рамки  $3 : 2$ . Если он вообще получил в свое время распространение, то мы вполне можем когда-нибудь встретиться с его использованием и без комбинирования сразу обеих рамок. Но в комбинировании есть, вероятно, свои достоинства и преимущества. О них самое время вспомнить.

Мы уже упоминали, что пятилистник вписан в восьмиугольную рамку, но не говорили, откуда и как она взялась. В нашем случае обычная четырехугольная *рамка* формата  $9 : 5$  была превращена в восьмиугольную путем скашивания ее углов. Они были «срезаны» на одинаковую величину и по вертикали, и по горизонтали. Придумывать эту величину, видимо, не пришлось: на боковых сторонах рамки места скоса были заранее и как бы непреднамеренно заданы дугами в точках F, G, Н и Е. Новые углы нашли свое место на периметре *прежней рамки*: на вертикалях одни из них опустились на  $\frac{1}{12} H$ , оказавшись в точках F и G, другие поднялись на такое же расстояние, оказавшись в точках Е и Н; на горизонталях они сдвинулись навстречу друг другу на такую же величину, что и на вертикалях. Несмотря на изменения в размерах, *новая рамка*, вписанная в старую, гармонизована с ней уже привычными для нас пропорциональными отношениями: длины старой и новой

рамок относятся друг к другу как 6 : 5 (1,2), а ширина одной относится к ширине другой как 10 : 7 (1,4285714). Способность двух разноформатных рамок технологично и без утраты соразмерности сливаться в едином художественном сюжете была замечена когда-то, возможно, как раз благодаря промежуточным (временным) рабочим построениям вроде дуги FG на нашей реконструкции (рис. 30 и 31). Эта связь была материализована мастерами в виде декоративных уголков, которые и превращали четырехугольную рамку в восьмиугольную. Сейчас невозможно сказать, когда это произошло впервые. Привлеченную нами рукопись М. Вайсвайлер датирует XIV или XV в. О том, что переплет был изготовлен специально для данной рукописи, он не пишет, хотя нередко делает такие замечания в своей работе в связи с другими переплетами и рукописями. Но среди других репродукций в его книге есть еще переплеты с восьмиугольными рамками в орнаменте. Некоторые из них датированы более точно: 853/1450 г.<sup>1</sup>, 739/1339 г.<sup>2</sup>, 707/1307 г.<sup>3</sup>, 601/1205 г.<sup>4</sup>, 593/1197 г.<sup>5</sup>, до 421/1030 г.<sup>6</sup> и др. Во всех этих примерах восьмиугольная рамка всегда идет в паре с круглым многолистником того или иного вида. По приведенным датировкам отдельных экземпляров видно, что этот тип переплетного орнамента продержался в течение нескольких столетий.

Выше отмечалось, что центральный медальон с красивой комбинацией четырех пятиконечных звезд – это орнаменталь-

<sup>1</sup> Weisweiler, 1962. S. 180, № 359 & Abb. 33. Вайсвайлер полагал, что переплет изготовлен именно для данной рукописи и современен ей.

<sup>2</sup> Ibid. S. 154, № 269 & Abb. 34. Переплет, согласно Вайсвайлеру, изготовился под эту самую рукопись.

<sup>3</sup> Ibid. S. 184–185, № 373 & Abb. 31.

<sup>4</sup> Ibid. S. 164, № 303 & Abb. 37. Переплет, согласно Вайсвайлеру, изготовлен именно для данной рукописи.

<sup>5</sup> Ibid. S. 87, № 25 & Abb. 30. Вайсвайлер полагал, что переплет изготовлен именно для данной рукописи.

<sup>6</sup> Ibid. S. 183–184, № 369 & Abb. 48. Вайсвайлер допускал, что переплет современен рукописи.

ная доминанта на крышке переплета. Здесь это замечание можно уточнить уже по результатам проведенного анализа: конкретные характеристики этого замечательного медальона были в какой-то мере предопределены или просто подсказаны существованием орнаментальной *парадигмы*, которую знали средневековые мастера и которую можно назвать «центральный медальон (= десятиконечная звезда) в восьмиугольной рамке»<sup>1</sup>. Возможно, что это название приживется в качестве археографического или более универсального термина.

## 2. Центральный медальон со спутниками

Эта фигура очень распространена и встречается в рукописных книгах не только на роскошных экземплярах<sup>2</sup>, но и на массовых или серийных переплетах (например, среднеазиатского происхождения). Она уже осознана специалистами именно как постоянная фигура переплетного дизайна и в качестве таковой получила в публикациях на основных европейских языках название, ставшее термином: центральный медальон с подвесками (*англ.* central medallion and pendants<sup>3</sup>; *нем.* Mandel und Anhaengern; *фр.* plaque centrale et pendatifs)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Такое определение выводит, конечно, данный центральный медальон из классификационной сетки штампов у Вайсвайлера и Дероша (см. примеч. 3 на с. 97, примеч. на с. 98, 99, 103), основанной только на визуально воспринимаемых критериях. Но оно не отменяет эту сетку, которая остается незаменимой, например, в компьютерных базах данных по переплетным штампам.

<sup>2</sup> См., например, целый альбом соответствующих цветных репродукций: [Çiğ, 1971].

<sup>3</sup> Термин *a medallion and pendants* я встретил в американской книге, изданной еще в 1937 г., см.: [Simsar, 1937. P. 4, № 3 и др.].

<sup>4</sup> В российских публикациях никакой терминологической традиции не сложилось из-за редкого обращения к предмету номинации. Приведу лишь два примера, попавшихся мне в описаниях рукописей: «... в центре внешних сторон



## 2.1

В каталоге г. Шелера<sup>1</sup> опубликован переплет (задняя крышка и ее внутренняя сторона) рукописи, которую он относит (предположительно) к X/XVI в. Описание этого переплета, принадлежащее в каталоге графу фон Ботмеру<sup>2</sup>, я дополняю здесь количественным анализом внутренней стороны задней крышки, проведенным по опубликованной в каталоге фотографии (рис. 32, правая сторона: Abb. 101).

Я беру за основу среднюю (из трех) рамку. Она толще двух других, и, возможно, переплетчик тоже считал ее главной. Я же выбрал ее, потому что она имеет формат 9 : 5, который я уже привык рассматривать в своих работах как канонический<sup>3</sup>. В этом каноническом прямоугольнике и разворачивается гармонический мир мусульманского дизайна.

Высота центрального медальона с его «спутниками» равна, оказывается, ширине этой рамки. Нужно ли знать это? Пожалуй, что нужно – если это равенство не случайно. А оно как раз такое и есть, неслучайное. Аналитическое построение на рис. 33 показывает природу этого равенства: медальон со «спутниками» вписывается в окружность, проведенную в рамке из точки пересечения ее диагоналей радиусом, равным половине ширины рамки. Окружности на переплете, конечно, нет. Но вся фигура «цент-

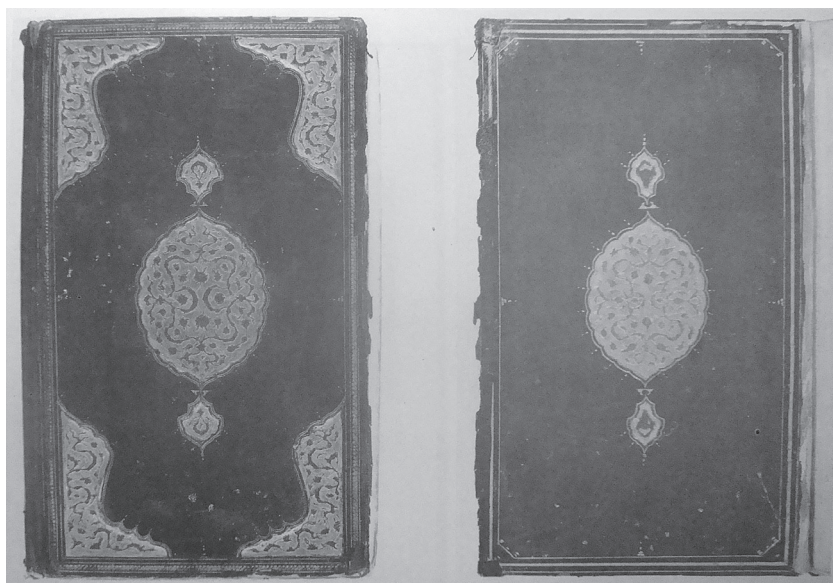
---

крышек по медальону, сверху и снизу от которого пальметты» [Акимущин, 1993. С. 198, № 43] и «Переплет из картона, обтянутого кожей темно-красного цвета, с тиснением и тремя медальонами по центральной вертикали, верхний и нижний одинаковые, средний покрупнее и правильной овальной формы; без клапана» [Халидов, 1994. С. 296].

<sup>1</sup> Arabische Handschriften, 1990. S. 46–49, № 33, Abb. 100–101.

<sup>2</sup> “Innenspiegel: auf blau-grunem Grund Mittelmedallion {...} mit Anhangern; keine Eckfelder; einfacheres Rahmenwerk, die innere Goldlinie mit abgeschrägten Ecken” [Arabische Handschriften. С. 46].

<sup>3</sup> На фотографии в каталоге ее размеры 135 × 75 мм; эти данные могут послужить читателю средством для самостоятельного масштабирования всех остальных объектов на исследуемой фотографии.



*Рис. 32. Слева – нижняя (задняя) сторона переплетной крышки рукописи Ms. Or. Oct. 2535 (Берлин).*

*Справа – внутренняя сторона той же крышки переплета*

ральный медальон со спутниками» отцентрована на переплете именно так, как сказано и показано на рис. 33.

Там, где построена окружность, всегда есть место и для квадрата, вписанного в нее или описанного вокруг. Подставив на место окружности описанный вокруг нее квадрат (см. рис. 33), мы обнаружим дизайнерский шаблон «квадрат между двух прямоугольников», он уже не раз встречался нам раньше на иллюминированных страницах некоторых рукописей<sup>1</sup>. Шаблон, получается, один и тот же, но органолептически произведения деко-

<sup>1</sup> См., например: [Полосин, 1993а. С. 155–160 (введение термина; способ построения в прямоугольнике 5 : 3); Polosin, 1995. С. 16–21; Полосин, 1993б. С. 169–170 (в прямоугольнике 9 : 5), 171–172 (в прямоугольнике 8 : 5); Polosin, 1996. Р. 5–19 (прямоугольник 9 : 5), 171–172 (прямоугольник 8 : 5) и др.; Polosin, 2000; 2001].

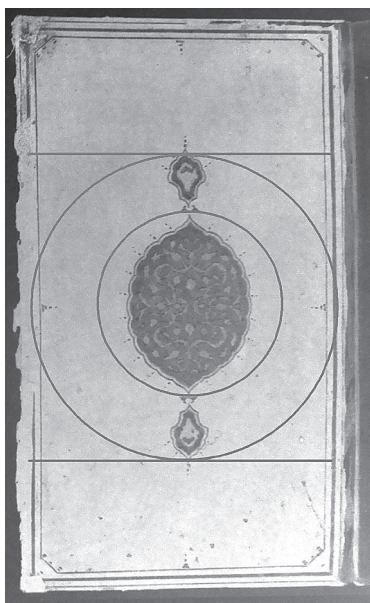


Рис. 33. Внутренняя сторона  
переплетной крышки рукописи  
*Ms. or. oct. 2535* (Берлин).  
Аналитические построения

ративного искусства, созданные на его основе, не имеют между собой ничего общего.

Фигура «квадрат между двух прямоугольников» возвращает нас к формату рамки (9 : 5). Поскольку сторона этого квадрата, как выяснилось, равна ширине рамки, т. е. пяти пропорциональным частям, или, если говорить развернуто,  $\frac{5}{9}$  высоты рамки (H), то над медальонным ансамблем (воображаемым «квадратом») и под ним остается пространство в  $\frac{2}{9}$  H в высоту и  $\frac{5}{9}$  H в ширину. Формат этих виртуальных прямоугольных пространств выражается отношением 5 : 2 (или  $\frac{5}{9}$  :  $\frac{2}{9}$ , если не менять взятый за основу модуль). Медальонный ансамбль построен тоже с помощью этого же модуля: высота

центрального медальона равняется  $\frac{3}{9}$  высоты рамки, а высота его «спутников» составляет по  $\frac{1}{9}$  у каждого. Ширина центрального медальона тоже соотнесена с девятью долями высоты рамки. Она равняется  $\frac{2}{9}$  высоты рамки; остальные  $\frac{3}{9}$  распределены по горизонтальной оси на отступы медальона от вертикальных границ рамки, по полторы доли с каждой стороны медальона. В рассмотренном переплетном дизайне все пространственные величины выражаются числами 1; 1,5; 2; 3; 5; 9. И все пропорциональные отношения в нем между различными пространственными величинами лежат, таким образом, в узком диапазоне пропорций, возникающих между числами первого десятка. Замена модульных чисел на реальные (миллиметровые или иные) линейные размеры

элементов дизайна картины не изменит. Пропорциональные отношения между измеряемыми объектами останутся теми же, что и при модулях.

Аналогичную структуру художественного оформления имеет переплет, опубликованный Д. Дуда<sup>1</sup>. В *рамке* формата 9 : 5 находится *медальон со спутниками* размером в  $\frac{5}{9}$  ее высоты. Он тоже как бы вписан в невидимый, но все же присутствующий композиционный шаблон «квадрат между двух прямоугольников». Медальонная триада занимает место квадрата, а над ним и под ним в *рамке* остается место для прямоугольников размером  $\frac{2}{9} \times \frac{5}{9}$  высоты *рамки*, – совсем как в описанном выше «берлинском» переплете. При этом абсолютные размеры сравниваемых объектов должны быть, судя по данным о бумаге<sup>2</sup> в обеих рукописях (220 × 130 мм – в берлинской и 240 × 140 мм – в венской), разные. Еще ближе венский переплет к оформлению лицевой стороны переплета той же берлинской рукописи<sup>3</sup>, и мы переходим к его описанию.

Лицевая сторона нижней переплетной крышки (рис. 32, слева, Abb. 100) имеет бордюрную *рамку* того же формата, что и только что рассмотренная нами. В центре ее находится *центральный медальон со спутниками*, занимая в ней по вертикали те же  $\frac{5}{9}$  высоты *рамки*. По вертикали медальонный ансамбль структурируется совершенно так же, как в предыдущем случае ( $\frac{1}{9} + \frac{3}{9} + \frac{1}{9} = \frac{5}{9}$ ), но конфигурации у его составляющих и, следовательно, их размеры чуть-чуть другие. В частности, поперечники всех трех компонентов медальонной триады стали шире. В этом случае ширину, например, центрального медальона уже

<sup>1</sup> Duda, 1992. Textband. S. 174–175 (Cod. mixt. 388); Tafelband, Abb. 144.

<sup>2</sup> К сожалению, результаты измерения самих переплетных украшений в публикациях не приводятся и приходится оценивать их косвенно, через размеры листа в двух рукописях.

<sup>3</sup> Например, и там, и там есть угольники; тиснение на них, а также на центральных медальонах почти точно совпадает, словно они сделаны одним и тем же штампом. Но при всем сходстве переплеты все же не во всем повторяют друг друга.

нельзя выразить в девятих долях высоты рамки, как это было в первом случае<sup>1</sup>. Но гармоничная пропорциональная зависимость от *рамки* тем не менее сохраняется: по высоте медальон составляет треть, а по ширине – четверть высоты *рамки*. Фигурные уголки – о них специально еще пойдет речь далее – подобраны по высоте так, чтобы в новом зрительном образе, который они создают, не скрыть от книголюбца, но при этом и не раскрыть преждевременно, что украшение на переплете распадается на три равновеликие зоны с различным декоративным наполнением. Каждая зона равна по высоте центральному медальону. Разметка на три зоны не слишком скрывается и поэтому имеет, видимо, не только техническое предназначение. Наоборот, на обеих сторонах крышки она (разметка) является элементом декора, но более броские элементы – декоративные доминанты – не дают ей зафиксироваться в сознании смотрящего. Поэтому, в частности, и неясно (как в известной задаче о курице и яйце), что первично в дизайне: цветовые ли точки<sup>2</sup>, которыми отмечены отрезки определенной (гармонизованной) длины, конфигурации ли соответствующих маркирующих компонентов или же сами размеры этих отрезков, гармонирующие местоположение цветовых точек и вместе с этим общую декоративную картину. Взаимодействие очевидного (видимого) и неочевидного очень подвижно и обманчиво, и таким оно и воспринимается – как сложная игра зримых и всего лишь ощущаемых связей, меняющихся при переводе взгляда с одного участка декора на другой.

## 2.2

Еще одно тиснение на крышке переплета напрашивается здесь на анализ нашими специфическими количественными методами. Оно опубликовано в 1971 г. турецким исследователем<sup>3</sup>. Тиснение

<sup>1</sup> Там она равнялась  $\frac{2}{9}$  высоты рамки.

<sup>2</sup> В ряду «стрелок» на «уголках».

<sup>3</sup> Çiğ, 1971. P. 34, resim VIII.



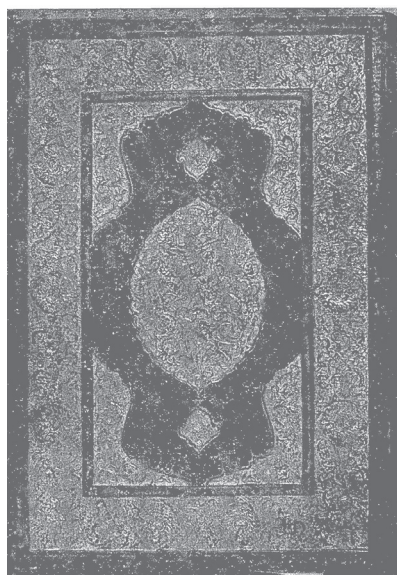


Рис. 34.  
Переплет рукописи № 1517,  
датированной 1557 г.  
(музей Топкапы-сарай, Стамбул)

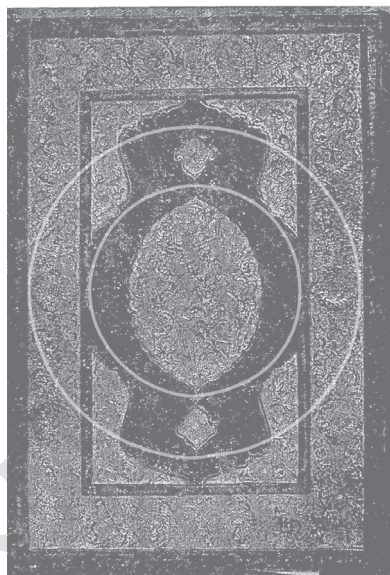


Рис. 35.  
Переплет рукописи № 1517  
(музей Топкапы-сарай, Стамбул).  
Гармонизация рамок и фигуры  
«центральный медальон  
со спутниками»

имеет двухрамочную композицию (рис. 34). У большей рамки, размером (на фотовоспроизведении в альбоме К. Чига)  $130 \times 87$  мм, формат 3 : 2 (1,5). У меньшей рамки (размер  $97 \times 54$  мм) – уже исследованный выше формат 9 : 5 (1,8).

Сама рукопись с этим переплетом значительно крупнее рассмотренных выше кодексов<sup>1</sup>.

Из чертежа (рис. 36) видно, что первичный раскрой площади внутри *меньшей* рамки (9 : 5) произведен традиционно – «квадрат между двух прямоугольников». Но построение медальонной триады изменилось. Центральный медальон выбран настолько

<sup>1</sup> К. Чиг указывает ее размеры:  $360 \times 250$  мм.

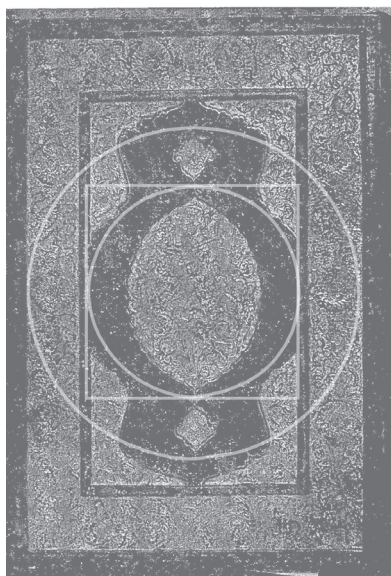


Рис. 36.  
Переплет рукописи № 1517,  
датированной 1557 г.  
(музей Топкапы-сарай, Стамбул).  
Гармонизация рамок и фигуры  
«центральный медальон  
со спутниками»

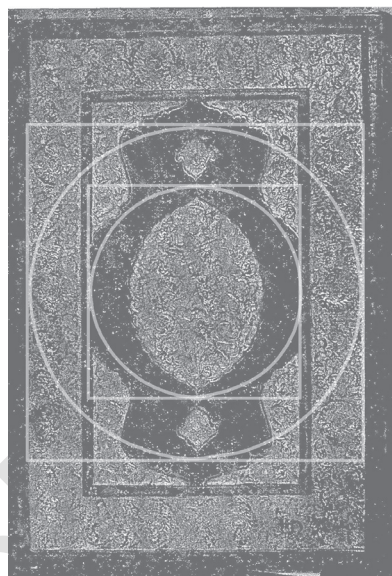


Рис. 37.  
Переплет рукописи № 1517,  
датированной 1557 г.,  
(музей Топкапы-сарай, Стамбул).  
Гармонизация рамок и фигуры  
«центральный медальон  
со спутниками».  
Аналитический чертеж

большим (по отношению к «своей» рамке), что в воображаемом квадрате хватило места только ему одному. Вся триада может быть выражена через высоты обеих рамок – или  $\frac{5}{8}$  от большой рамки, или  $\frac{5}{6}$  – от малой. Соотношение элементов триады представляется таким: центральный медальон –  $\frac{5}{6}$  ее высоты, «спутники» – по  $\frac{1}{6}$  каждый. Размеры (в поперечниках) «спутников» и медальона соотносятся как 4 : 3 и 3 : 2 соответственно<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Пропорциональное строение медальона такое же, как у большой рамки (3 : 2). Видимо, и увеличенные размеры медальона вызваны потребностью



Вертикальные стороны угольников («сапожков») равны ширине центрального медальона (*турунджа*), а горизонтальные их стороны – расстоянию между верхним и нижним «сапожками» (на вертикалях рамки) *минус* зазор между двух «сапожков» на горизонтальных сторонах этой же рамки. Все это опять показывает, как в предыдущих разборах, что все композиционные построения на переплете строго сбалансированы предварительными расчетами, а положенные размеры, судя по снимаемым с них пропорциональным характеристикам, выдержаны на переплете с большой точностью.

### 2.3

В каталоге г. Шелера описана двухтомная арабская рукопись середины XVIII в. турецкого происхождения<sup>1</sup>. Ниже мы рассмотрим – по фотографии, опубликованной в фотоприложении к каталогу (Abb. 112) – декоративное украшение на верхней крышке первого тома этой рукописи (рис. 38).

Из восьми рамок, оттиснутых на крышке золотом, мы рассмотрим только две – те, что названы в каталоге Goldleisten (Flechtbandprägung)<sup>2</sup>. Бóльшая из них (внешняя) имеет на фотографии размер 124 × 70 мм (формат 16 : 9 или, по-другому, 4<sup>2</sup> × 3<sup>2</sup>), а меньшая – 110,5 × 55 мм (формат 2 : 1). Эти рамки играют конструктивную роль в художественном оформлении данного переплета, а остальные – только декоративную. Выявить это помогает «центральный медальон со спутниками». Высота

---

балансировать золотой фон (у К. Чига – цветная фотография), идущий к центру от большой рамки.

<sup>1</sup> Arabische Handschriften, 1990. S. 14–17, Abb. 112 («Джами ал-байан ан та'вил ал-Кур'ан» Мухаммада ат-Табари).

<sup>2</sup> “Die Umrahmung wird gebildet von einem Ornamentband (Fullung: klar ausgeprägte goldene Pflanzenranken sowie Goldpunkte auf dunkelbraunem Grund) zwischen Goldleisten (Flechtbandprägung) in verschiedenen Goldtönen sowie je zwei schmalen Goldlinien außer- und innerhalb dieser Randverzierungen. Die innerste dieser Goldlinien begrenzt den Spiegel” [Arabische Handschriften, 1990. S. 14].

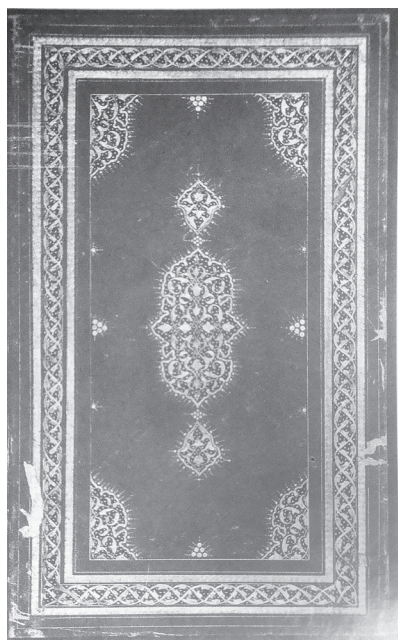


Рис. 38.  
*ат-Табари. Джами ал-байан  
 ан та'вил ал-Кур'ан. Переплет  
 на рукописи Ms. or. fol. 4155, 1  
 (Берлин)*

этой фигуры равняется ширине большей (внешней) рамки (см. рис. 39) и составляет, в полном соответствии с форматной пропорциональностью *рамки*  $(16 : 9)$ ,  $\frac{9}{16}$  высоты этой последней. При этом подразумевается, как это уже один раз объяснялось (см. выше раздел 2.1), что медальонная триада реализуется в *рамке* как частный случай так называемого «квадрата между двух прямоугольников».

В примере, описанном выше в разделе 2.1, нам удалось вывести размеры медальонной триады и составляющих ее компонентов из высоты *рамки*. Здесь, по-видимому, другой случай, т. к. высота всей триады выводится из параметров *рамки*, а высоты центрального медаль-

она и его «спутников» – нет. После изучения конструктивной функции второй рамки (меньшей) этому нашлось приемлемое объяснение. Дело, вероятно, в том, что в данном случае триада рассчитывалась по обеим рамкам одновременно. В результате получилось что-то вроде кентавра (или овцебыка, козлотура). Вся триада (как целое) гармонизирована с большей рамкой (расчет показан выше), а центральный медальон гармонизован с меньшей: он составляет треть ее высоты, или, что то же самое, две трети ее ширины. Переплетчик оставил подсказку, помогающую понять это. На ближайшей к медальонной триаде

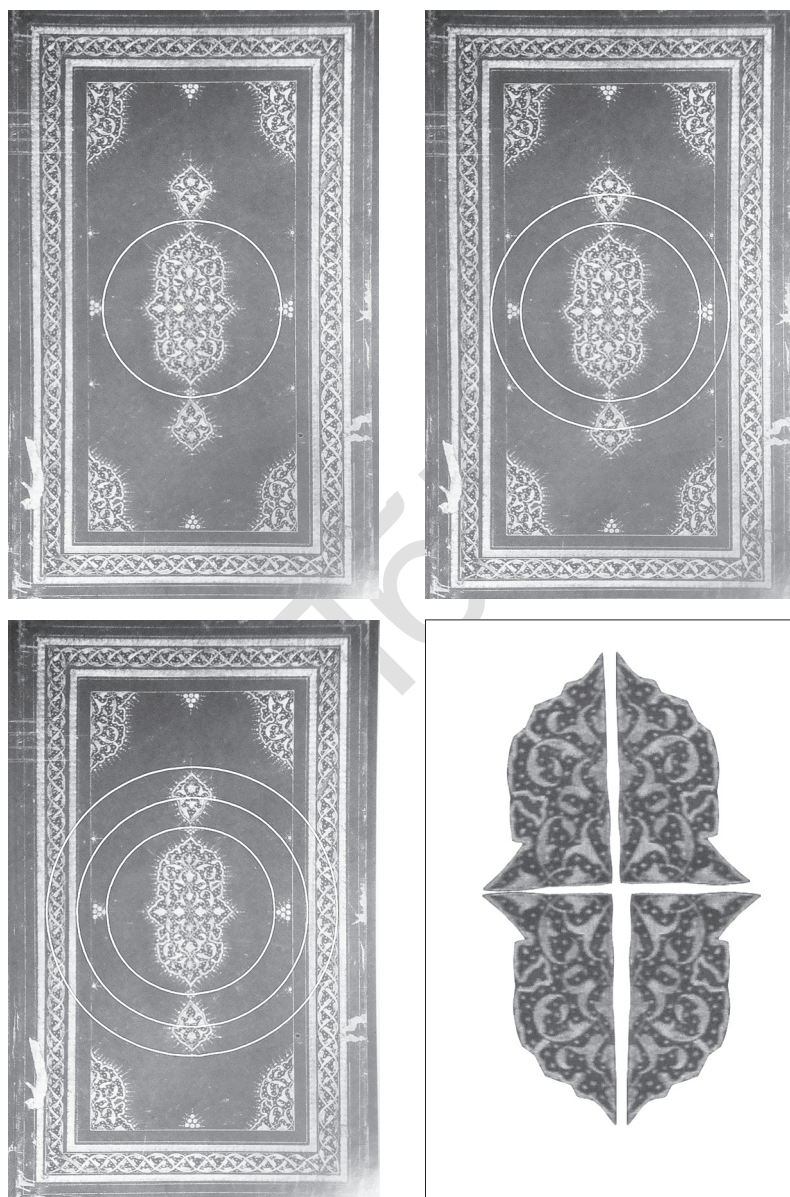


Рис. 39. Пошаговый анализ переплетного дизайна (к рис. 38)

рамке<sup>1</sup> он поставил напротив центрального медальона по две декоративные точки, обозначив ими высоту центрального медальона. Отложив, по намеку переплетчика, такое же расстояние вверх и вниз от упомянутых точек, мы попадаем на меньшую из двух рамок, что и обнаруживает соизмеримость с ней медальона.

Главное в этом, втором по счету, примере из каталога Г. Шелера – двухрамочная композиция на переплете и истолкование ее особенностей<sup>2</sup>.

## 2.4

Закончим главу переплетом, в котором соединились строгая лаконичность декоративных средств и дух безукоризненной художественности, заставляющие вспомнить крылатые слова «поверить алгеброй гармонию». Как драгоценная подвеска, лежащая в ювелирной витрине, смотрится центральный медальон со «спутниками» на этом переплете (см. рис. 40)<sup>3</sup>. И именно в этом случае представляется удобным повторить демонстрацию самого духа и существа книжной мусульманской эстетики, закрепляя материал, который изложен в предыдущих частях книги, особенно в разделе «„Все есть число“?».

Из трех рамок, внутрь которых вставлена фигура «центральный медальон со спутниками» (рис. 41), две – реальные, а одна,

<sup>1</sup> К этой рамке примыкают декоративные угольники, которые являются не чем иным, как четвертями центрального медальона, т. е. представляют собой второй экземпляр медальона того же штампа, разрезанный на четыре части. Четверти, кстати, оказались мелковаты для данной крышки, поэтому, вероятно, были приняты меры художественной компенсации этого недостатка: введена восьмая рамка, орнаментирование ее точками, широкий отступ угольников от главной рамки и пр. Об угольниках такого же происхождения см. также в разделе 2.4 этой главы.

<sup>2</sup> Другой пример двухрамочной композиции – переплет еще одной рукописи из каталога Шелера: [Arabische Handschriften, 1990. S. 18–19, № 16. Abb. 113].

<sup>3</sup> Хранится в стамбульском музее Топкапы-сарай (библиотека Ахмета III, № 2830). Цветную фотографию этого переплета опубликовал К. Чиг: [Çiğ, 1971. P. 28, resim II].



внутренняя, – воображаемая, но ее художественную заданность «подсказывают» исследователю фигурные ограничители, симметрично расставленные по периметру второй (внутренней) рамки. Все три гармонизированы в размерах, имея при этом *одинаковый для всех* формат – 8 : 5. Это не ординарный случай, что само по себе уже интересно. Но и подана выдумка не без изящества, потому что ее мотивируют приятные для созерцания угольники и боковые ограничители.

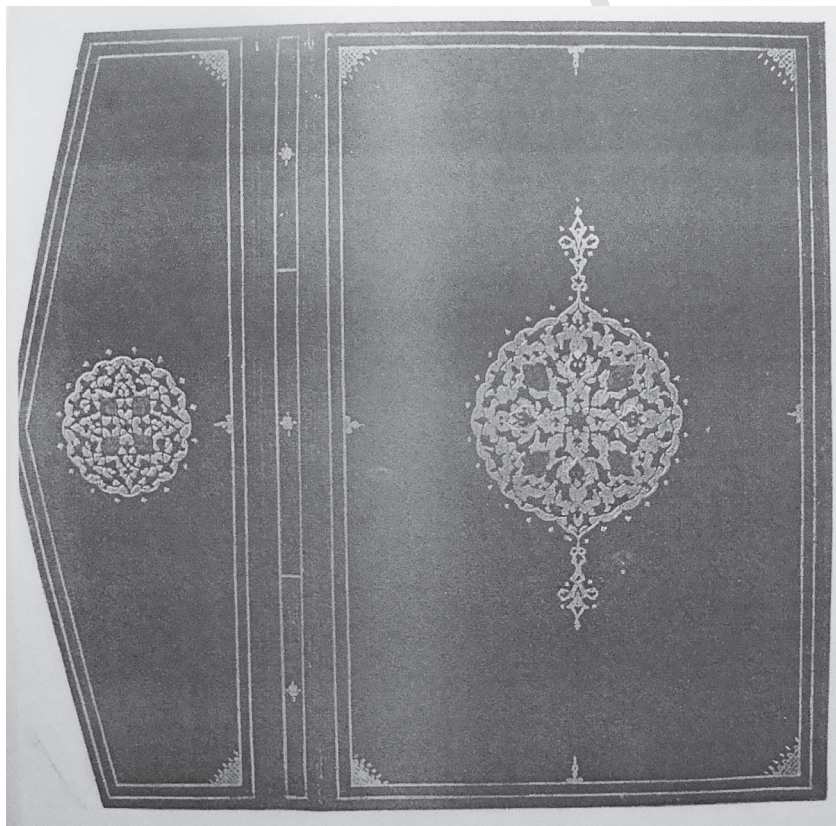


Рис. 40. Крышка переплета с клапаном на рукописи № 2830 из библиотеки Ахмета III (музей Топкапы-сарай, Стамбул)

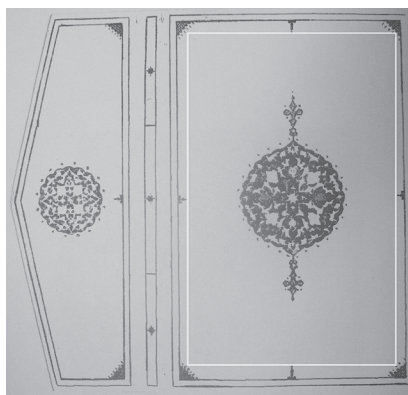


Рис. 41. Крышка переплета с клапаном на рукописи № 2830 из библиотеки Ахмета III (музей Топкапы-сарай, Стамбул).

Три рамки, окружающие «центральный медальон со спутниками»

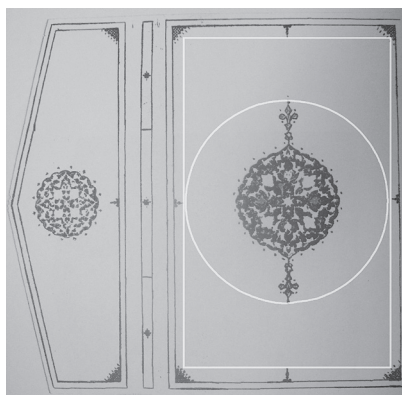


Рис. 42. Крышка переплета с клапаном на рукописи № 2830 из библиотеки Ахмета III (музей Топкапы-сарай, Стамбул).

Скрытая рамка, с которой гармонизирована фигура «центральный медальон со спутниками»

Реальность воображаемой рамки подтверждается еще тем, что ее ширина равна высоте главного украшения переплета – фигуры «центральный медальон со спутниками» (рис. 42).

Если высоту рамки с треугольными штемпелями по углам (ее величина пишущему эти строки неизвестна<sup>1</sup>) мы обозначим как  $X$ , то все другие элементы украшения могут быть выражены через эту величину по формулам, широко распространенным, как видно, в арабской рукописной традиции, но вряд ли встречающимся в такой совокупности в других артефактах:

$X : 1,6$  = ширина этой рамки;

$X : 1,8$  = высота фигуры «центральный медальон со спутниками»;

<sup>1</sup> Публикатор не привел ни сведений о рукописи, к которой принадлежит данный переплет, ни результатов измерений на переплете.

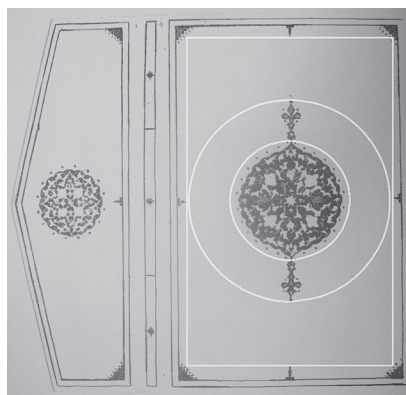


Рис. 43. Крышка переплета с клапаном на рукописи № 2830 из библиотеки Ахмета III (музей Топкапы-сарай, Стамбул). Скрытая рамка, с которой гармонизирована фигура «центральный медальон со спутниками»

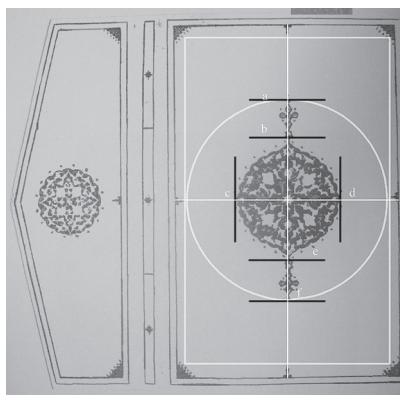


Рис. 44. Крышка переплета с клапаном на рукописи № 2830 из библиотеки Ахмета III (музей Топкапы-сарай, Стамбул). Скрытая рамка, с которой гармонизирована фигура «центральный медальон со спутниками»

$X : 3,0$  = высота центрального медальона;  
 $X : 3,5$  = ширина центрального медальона;  
 $X : 9,0$  = высота одного «спутника» центрального медальона,  
 и т. д. и т. п. (см. рис. 43, 44).

### 3. К происхождению фигуры «центральный медальон со спутниками»

Принципиальные схемы построения этой фигуры на переплетах в конце концов указывают на существование общего правила, и теперь актуальным становится вопрос о том, когда же оно было выработано. До настоящего ответа еще, конечно, далеко. Слишком мало пока что материала для суждений, и весь он случаен, потому



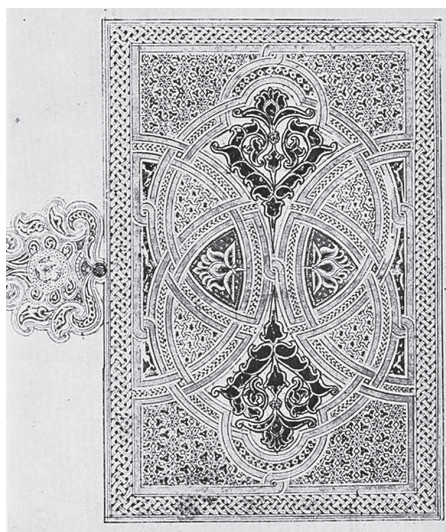


Рис. 45. Коран. Рукопись Ms. 1431, л. 285a (Библиотека Честера Битти, Дублин). Переписана Ибн ал-Баввабом в 391/1000–1001 г. в Багдаде

что специально историей этой фигуры никто еще не занимался. Но и среди случайного материала все-таки нашлась иллюминация, возможно, приподнимающая завесу над временем, к которому может восходить упомянутая фигура. Речь идет об иллюминации из Корана, переписанного в 391/1000–1001 г. в Багдаде<sup>1</sup> (рис. 45). Она публиковалась уже не один раз<sup>2</sup> и поэтому достаточно хорошо, хотя и поверхностно, известна.

Иллюминация, которая для зрителя представляет собой, разумеется, единое

целое, при анализе может рассматриваться как состоящая из бордюрной рамки формата 3 : 2 (1,5) и размещенного внутри нее богато декорированного поля формата 5 : 3 (1,666). Это поле и представляет главный интерес для нашего дальнейшего повествования. Оно не имеет сплошной прямоугольной окантовки<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Chester Beatty Library. Ms. 1431, f. 285a.

<sup>2</sup> Rice, 1955; Ettinghausen, 1962. P. 170–171; Arberry, 1967. P. 15, № 41, pl. 26; James, 1988. P. 14; Polosin, 1995. P. 20, figs. 4–5.

<sup>3</sup> Роль его собственной рамки выполняет широкая (по-видимому, золотая) линия, которая, по ходу построения прямоугольника, 10 раз сворачивает со своего маршрута, строит на поле сложнопереплетающиеся круговые фигуры, каждый раз возвращаясь на маршрут, чтобы продолжить, а затем и завершить самопостроение рамки. Короче, рамка иллюминации и сама иллюминация (в главных чертах) построены сплошной линией, причудливо меняющей свой ход (см. рис. 45).

и вписывается в прямоугольник скорее воображаемый, который по своему внешнему контуру строго выдерживает, как сказано, канонический формат 5 : 3. Отсутствие сплошной прямоугольной окантовки – это всего лишь художественный прием: в местах «разрыва» окантовки (их четыре) *рамка* интересующего нас поля переходит, на время, во внутрирамочный узор. Однако места «разрыва» являются одновременно и маркером счетной (модульной) единицы на чертеже, потому что ими как бы отмечается (или отмеряется)  $\frac{1}{5}$  высоты *рамки*. Это означает, что в 391/1000–1001 г., когда создавалась рукопись, уже было известно, что прямоугольник формата 5 : 3 имеет свойство отделять от своей площади – сверху и снизу – по одной пятой, и мастера книжного дизайна пользовались этим свойством при создании книжных иллюминаций и как чертежным, и как художественным приемами.

Памятуя о том, что на поздних образцах фигура «центральный медальон со спутниками» всегда (на наших примерах) канонически соотносилась с размером *рамок* вокруг нее, рассмотрим, по аналогии, и данный древний образец. Проведем в иллюминированном прямоугольнике оси координат и из точки их пересечения построим ряд концентрических окружностей. Радиусами для них послужат отрезки на горизонтальной оси координат, образующиеся от пересечения этой линии с различными элементами иллюминации. Места пересечения окружностей с вертикальной осью тоже окажутся значащими. Эти точки более или менее точно соответствуют тому, что можно было бы назвать предварительной разметкой, которой мастера начинают свою работу над декорацией (рис. 46)<sup>1</sup>. Последуем за этой разметкой и посмотрим, о чем она может рассказать.

<sup>1</sup> Концентрические окружности, проведенные нами, вскрывают зависимости между различными элементами декора и являются (в этом смысле) лишь аналитическим приемом. Мастеру, владеющему этим приемом, вовсе не обязательно строить окружности, чтобы произвести разметку на вертикальной оси.

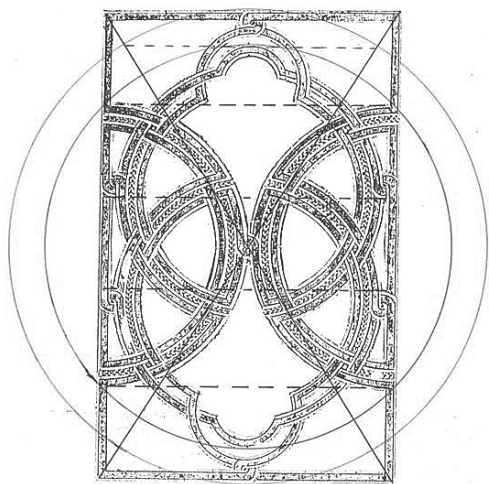


Рис. 46.

Рукопись Ms. 1431 (Библиотека Честера  
Битти, Дублин), л. 285а.

Элементы декора, фигуративно  
и местоположением подобные турунджу.  
Аналитический чертеж

На рис. 46 приведен облегченный вариант рассматриваемой иллюминации. В демонстрационных целях в нем с рабочего поля убраны все элементы, мешающие рассмотрению построений вдоль вертикальной оси. В свою очередь, и с самих этих построений удалены те, которые оказались в них факультативными, т. е. не связанными с концентрическими окружностями, а значит, и с прямоугольными обрамлениями иллюминации. Не напоминает ли то, что осталось на рабочем поле,

популярную триаду мусульманских переплетов – фигуру «центральный медальон со спутниками»?

Две вещи в этом облегченном воспроизведении показательны, и обе сближают этот облегченный вариант *финисписа*<sup>1</sup> на бумажном листе с популярной фигурой на мусульманских переплетах. Это – связь элементов декора на вертикальной оси с шириной обрамляющих иллюминацию рамок. На чертеже эти связи показаны окружностями, диаметры которых отсчитывают на вертикальной оси отрезки, равные ширине каждой из канонических рамок. В сущности, это не что иное, как обыкновенная чертеж-

<sup>1</sup> *Финиспис* – термин, придуманный исследователями книжной эстетики для обозначения фронтисписного типа иллюминаций, помещавшихся, однако, в конце рукописной книги, а не в начале.

ная проекция срединных точек на рамках на общую для рамок вертикальную ось координат. В каждую из окружностей попадают, целиком или частично, построения на вертикальной оси, которые напоминают сильно стилизованную фигуру «медальон со спутниками». Только у «спутников», в отличие от образцов, рассмотренных в предыдущем параграфе, нет привычных геометрических контуров, а «центральный медальон», имеющий форму *турунджа*<sup>1</sup>, вытянут здесь не по вертикали, а по горизонтали. Вторая вещь, достойная внимания и совершенно неочевидная в полном варианте иллюминации: на горизонтальной оси координат в результате кольцевых построений появляются отрезки, длина которых канонически гармонизована и с шириной, и с высотой меньшей из рамок (внутренней). Самый большой из этих отрезков может быть рассчитан по формуле  $H : 1,875$  (соотношение сравниваемых величин  $15 : 8$ ); следующий – по формуле  $H : 2,25$  (соотношение

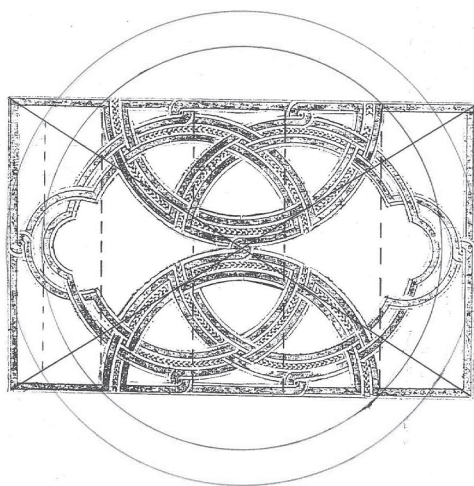


Рис. 47.

Рукопись Ms. 1431 (Библиотека Честера Битти, Дублин), л. 285а.

Элементы декора, фигуративно и местоположением подобные турунджу. Аналитический чертеж

<sup>1</sup> Такую форму имеет, например, центральный медальон на верхней крышке переплета в рукописи *C 306* из собрания ИВР РАН, а в настоящей работе – на рис. 32–37. Этот тип *турунджа* представлен у Вайсвайлера четырьмя образцами: [Weisweiler, 1962. Abb. 54–56, 59], а также: [Duda, 1992. Cod. Mixt. 1420, Abb. 103].



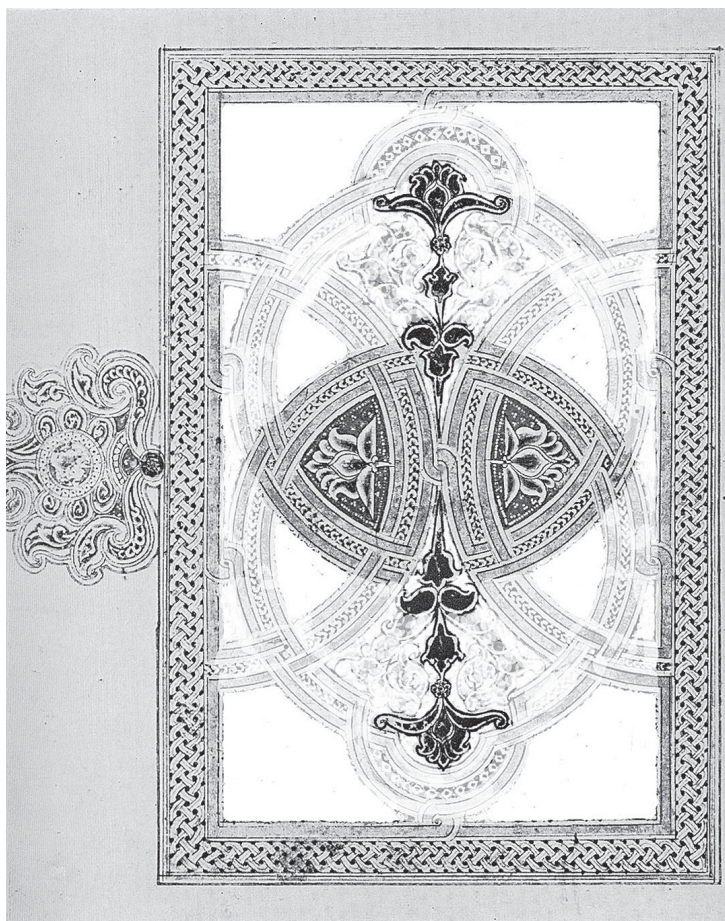


Рис. 48а.

*Рукопись Ms. 1431 (Библиотека Честера Битти, Дублин), л. 285а. Элементы декора, фигуративно и местоположением подобные турунджу. Аналитический чертеж*

величин 9 : 4); наконец, третий – по формуле  $H : 2,5$  (соотношение величин 5 : 2).

Случайно или нет, но эти отрезки точно проецируются с горизонтальной оси на вертикальную. А это дает возможность

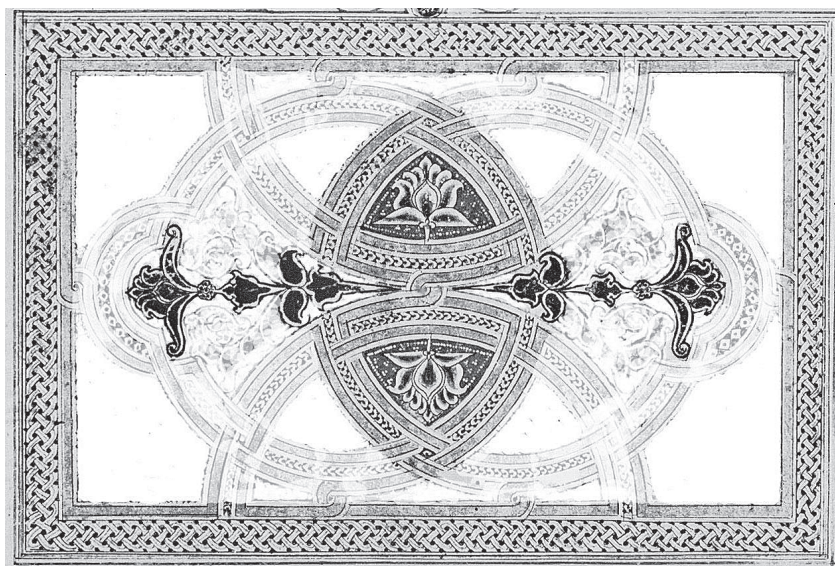


Рис. 48b.

Рукопись Ms. 1431 (Библиотека Честера Битти, Дублин),  
л. 285a. Переписана Ибн ал-Баввабом в 391/1000–1001 г. в Багдаде.

Деталь финисиса: прообраз  
«центрального медальона со спутниками»

повернуть «лежащий» *турундж* вокруг его центра на  $90^\circ$ , чтобы убедиться, что любой из трех его промеров, указанных выше, позволяет ему удачно вписаться в вертикальные построения в качестве *турунджа* обычного вида (рис. 48, а, в).

Собственно, главное в этом примере то, что вертикальная ось имеет на себе разметку (она показана концентрическими окружностями на рис. 46 и 47), соответствующую разметке под фигуру «медальон со спутниками» (ср. рис. 48). То, что триада, созданная по этой разметке, не очень похожа на привычный медальон со спутниками, ничего не значит. Во-первых, ее привычные теперь очертания могли быть еще не выработанными к 391/1000 г. Во-вторых, это все-таки иллюминация внутри рукописи (финис-



пис), а не на ее переplete (фигура «медальон со спутниками» встречается, кажется, исключительно на переплетах). В-третьих, общая конфигурация финисписной триады все же напоминает переплетную триаду по крайней мере схемой строения. Это сходство еще более усилится, если *турундж*, лежащий горизонтально, поставить вертикально (для этого на вертикальной оси уже есть разметка точно по его размеру!), а цветочные навершия на оси обвести по контуру.

Таким образом, благодаря датированному (и локализованному) Корану из собрания Честера Битти, мы можем полагать, что к 391/1000 г. фигура «центральный медальон со спутниками» была в принципе уже известна иллюминаторам арабских рукописей. Может быть, не стоило разбираемый случай сравнивать, даже условно, со стилизацией, как это было сделано выше. Не исключено, что мы имеем дело просто с очень ранней, зачаточной формой конструкции, которая лишь позже развилась в чеканный тип «медальона со спутниками». Как и фронтисписы, рассмотренные в первой главе, она композиционно построена в стандартной триаде «квадрат между двух прямоугольников», которая, таким образом, дала жизнь не только фронтисписному типу иллюминации, но и распространенному переплетному украшению совсем иного вида.

Если же это все-таки было не так и фигура «центральный медальон со спутниками» к концу X в. еще не существовала, то разметка, пригодная для ее создания, к этому времени уж точно была изобретена. Поэтому ненамного позже упомянутой даты могла быть найдена и форма переплетной триады, ставшей сейчас едва ли не самым известным символом мусульманской книжной эстетики. В этом отношении иллюминация из Корана 391/1000 г. вообще являет собой настоящий технологический клад. Она имеет очень сложную структуру, разбираясь в ней, приходишь к выводу, что к 1000 г. н. э. не только построение конкретной переплетной фигуры было уже открыто, но и весь

книжный канон, которому посвящена настоящая книга, уже разработан достаточно полно.

#### 4. Переплет рукописи «Сто прекрасных имен Аллаха» (Dorn 56)

История арабско-персидской рукописи «Сто имен Аллаха»<sup>1</sup> довольно хорошо известна<sup>2</sup>, и это снимает сразу две неизбежные для исследователя проблемы – во-первых, с локализацией, и во-вторых, с датировкой объекта исследования<sup>3</sup>. Переплет этой рукописи позволяет одновременно рассмотреть два варианта орнаментального оформления переплетов: плоскостное (рисованное) – на внешних сторонах переплетных крышек (рис. 49) и рельефное (тисненое) – на внутренних сторонах (рис. 50).

---

<sup>1</sup> Хранится в РНБ (Санкт-Петербург). Впервые была описана Б. Дорном [Dorn, 1875. P. 27–28, № LVI]. Об именах-эпитетах Аллаха см.: [Gardet, 1960. P. 714–717; Пиотровский, 1991. С. 22–23]. Эти имена-эпитеты являлись объектом изучения мусульманскими теологами, но наряду с этим активно использовались и в качестве конфессионально-культурных ценностей, освящая и украшая собой предметы бытового назначения: цветные плакаты, ювелирные изделия и т. п. Каллиграфам они давали хороший повод демонстрировать свое искусство, и рукопись *Дорн 56* именно такого, вероятно, происхождения. Каллиграф записал имена на отдельных листках, которые затем были собраны в книгу благотворительно-подарочного характера.

<sup>2</sup> Она принадлежит к рукописной коллекции, история приобретения которой подробно освещена в работе: [Борщевский, 1984. С. 204–217]. Переписчик рукописи – хорошо известный персидский каллиграф Султан Али-Мешхеда (1433–1520), орнаменталист – Йари ал-музаххиб (только унван и заставки в тексте). Дизайнер переплетных украшений неизвестен.

<sup>3</sup> Хотя текст переписан в конце XV в., О. Ф. Акимускин и О. В. Васильева датируют переплет серединой XVI в., временем общего оформления кодекса, которое предположительно имело место в Мешхеде, см.: [Персидский лаковый переплет XVI в., 1994. С. 11].

### Внешняя сторона крышки переплета

Внешние стороны крышек переплета представляют собой орнаментированную золотой и черной красками поверхность, покрытую лаком. На плоской двухцветной разрисовке этих крышек можно выделить, в интересах дальнейшего изложения, три самостоятельные художественные структуры:

- 1) центральный медальон (с парными спутниками) и четыре угольника,
- 2) цветочно-орнитологический орнамент и
- 3) многополосную прямоугольную *рамку*, охватывающую по периметру две первые структуры.



Рис. 49. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись Дорн 56 (собрание РНБ). Внешняя сторона верхней крышки переплета

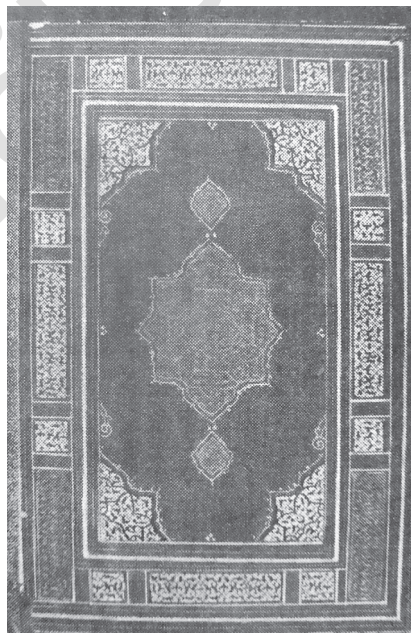


Рис. 50. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись Дорн 56 (собрание РНБ). Внутренняя сторона верхней крышки переплета

Средствами выделения этих трех структур служат традиционные и поэтому легко узнаваемые конфигурации элементов мусульманского переплетного декора, традиционное расположение их на крышке переплета, а также графический анализ. На данном экземпляре автономность элементарных фигур<sup>1</sup> в общем ансамбле, и без того очевидная, дополнительно подчеркивается разным цветовым оформлением этих фигур. При сохранении повсюду двухцветия орнаментальное украшение внутри угольников, внутри центрального медальона и внутри его «спутников» выполнено золотом по черному фону, тогда как цветочно-орнитологическая разрисовка поля выполнена, наоборот, черным по золотому фону.

Если с крышки переплета удалить цветочно-орнитологический орнамент (т. е. всю вторую структуру), то оставшиеся две структурные части украшения представили бы собой тот самый декоративный набор, который для мусульманских переплетов можно считать расхожим в полном смысле этого слова и которому, в основном, и посвящен данный раздел. Это снова так называемый «центральный медальон со спутниками», но в варианте, когда у медальона не одна пара «спутников», а две. Образ этого украшения легко обобщается, превращаясь в принципиальную схему построения, которая важна тем, что открывает путь к изучению украшения нетрадиционным способом, а именно – сквозь призму геометрических построений и зависимостей.

Покажем на такой принципиальной схеме некоторые из наиболее очевидных зависимостей.

1. Две дуги, проведенные (рис. 51) из середины противоположных меньших сторон внутренней рамки радиусом в  $\frac{1}{2} L$ , фиксируют местоположение центрального медальона и определяют его высоту. Она равна разности между длинной и короткой сторонами внутренней рамки:  $h_{\text{медальона}} = H - L$ .

<sup>1</sup> Медальон «со спутниками», угольники, орнамент на центральном поле.

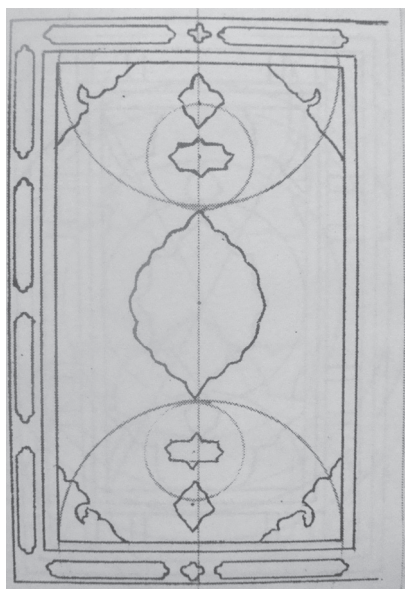


Рис. 51. Внешняя сторона переплета. Центровка турунджа. Аналитический чертеж

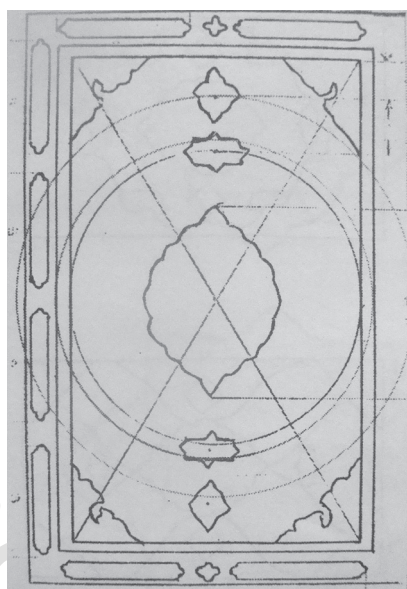


Рис. 52. Внешняя сторона переплета. Связь рамок с местонахождением «спутников» центрального медальона

Отметим попутно, что высота турунджа (центрального медальона) соотносится с его шириной как 4 : 3, т. е. медальон канонически пропорционален.

2. Две concentric окружности (рис. 52) характеризуют местоположение двух ближайших к медальону «спутников». На меньшей из окружностей, имеющей радиус, уже знакомый по рис. 47 (половина ширины внутренней рамки), лежат центры этих «спутников» или же их обращенные друг к другу стороны<sup>1</sup>. Высота («толщина») этих спутников оказывается заданной вто-

<sup>1</sup> Симметричность при построении этих «спутников» выдержана не слишком точно, и окружность показывает это: в одном случае она проходит через середину «спутника», в другом – по его стороне.

рой окружностью и, следовательно, она тоже связана с построением.

3. Наконец, центры дальних спутников (рис. 52) тоже лежат на окружности, радиус которой, как будет показано ниже, также связан с рамочным оформлением переплета.

Новые представления о роли рамок в переплетном декоре не сводятся к чертежным расшифровкам, которые были приведены выше. Те же самые связи между фигуративной и рамочной структурами на переплете могут быть показаны иначе и еще нагляднее.

Если высоту и ширину внутренней рамки обозначить соответственно буквами  $H$  и  $L$ , то по результатам различных измерений на переплете можно констатировать следующее:

- 1) высота центрального медальона (*турунджа*) =  $H - L$ , или  $H : 2,5$ , или  $L : 1,5$ ;
- 2) ширина центрального медальона =  $\frac{1}{2} L$ ;
- 3) расстояние между центрами ближних «спутников» =  $L$ .
- 4) расстояние между центрами дальних «спутников» =  $\frac{5}{6} H$  (или половине высоты четвертой рамки).

Теперь достаточно задать реальные значения для высоты и ширины внутренней рамки, чтобы разметить внутри нее позиции (и размеры) всех элементов так называемой фигуративной структуры на переплете<sup>1</sup>. Возможно, именно так и работали средневековые переплетчики-оформители.

### Внутренняя сторона крышки переплета

Откроем теперь крышку переплета и посмотрим на ее внутреннюю сторону (рис. 50), где украшение носит ярко выраженный рельефный характер. Здесь также присутствуют

<sup>1</sup> Не являются исключением и угольники, т. к. величина в  $\frac{5}{6} H$  (расстояние между центрами дальних «спутников») – это еще и расстояние на длинной стороне рамки от угольника до конца этой стороны. Сторона угольника равна, стало быть,  $\frac{1}{6} H$ .



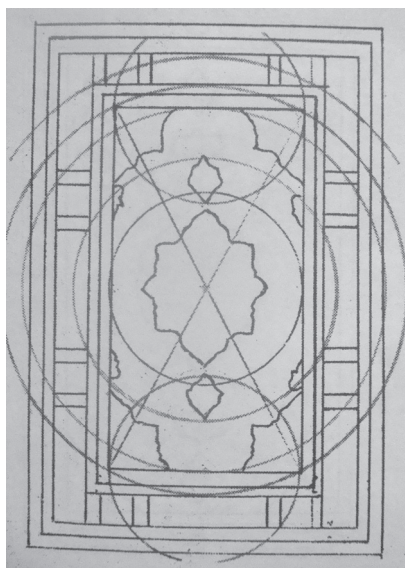


Рис. 53. Внутренняя сторона  
верхней крышки переплета.  
Анализ построения  
элементов декора

традиционные фигуры: и центральный медальон со спутниками, и угольники. И все это тоже вставлено в рамочный комплекс. Декоративный орнамент, правда, удален с центрального поля и рассеян по фигуративной и рамочной структурам.

Графический анализ дает здесь приблизительно те же, что и на внешней стороне крышки, зависимости. Ограничимся поэтому лишь чертежом (рис. 53) и простой констатацией, что концентрические окружности, высвечивающие на чертеже взаимобусловленность некоторых элементов декора, имеют радиусы, равные  $\frac{1}{2}$  ширины внутренней рамки;  $\frac{1}{2}$  высоты этой

же рамки;  $\frac{1}{2}$  диагонали этой же рамки и т. д.

Выявленные связи несколько иные, чем на лаковом украшении внешней стороны крышки, но важно, что в целом они вновь проявляют себя.

На верхней крышке рукописи многополосная *рамка* состоит из шести концентрических прямоугольников, вставленных друг в друга (рис. 52). Ни один из них, возможно, не заслужил бы нашего внимания, если бы первый (считая от центра) и четвертый оказались не связанными (см. об этом выше) с особенностями построения (и с размерами) фигуры «центральный медальон с парными спутниками».

Оба эти прямоугольника (или обе эти *рамки*, выражаясь по-другому) отличаются от остальных особой, скажем определен-

нее – канонической, пропорциональностью: отношения их сторон –  $5 : 3$  и  $8 : 5$  соответственно.

На другом объекте изучения – на внутренней стороне этой же крышки переплета – общее число прямоугольных декоративных рамок возрастает до 10 (рис. 53). Некоторые из них также выделяются своей «особой», по сравнению с другими, пропорциональностью. Это – первая, третья и восьмая *рамки*, которые имеют следующие форматы:  $15 : 8$ ,  $9 : 5$  и  $3 : 2$ .

Именно такие рамки с простыми целочисленными пропорциями, встречавшиеся у нас уже не раз с самого начала книги, наиболее «продуктивны» и в формировании переплетного декора. Об одной из них ( $5 : 3$ ) уже есть большой сравнительный материал. О других рамках его будет не меньше.

### Орнаментальные структуры

Богато декорированный переплет рукописи *Дорн 56* дает хороший повод остановиться на важной проблеме, упущенной, как мне кажется, исследователями, – на соотношении живописного и чертежного в украшении арабских рукописей. В основном данная работа посвящена все-таки чертежному компоненту книжной иллюминации. Он принципиально важен в арабской книжной эстетике. И при этом абсолютно нов для специальной литературы и тем привлекателен для исследователя. Но в книжном искусстве, вернее в художественном чувстве человека, графическая однозначность чертежа потребовала какой-то компенсации и нашла ее в живописно-орнаментальном дополнении. Таким образом, речь может идти о соединении в книжной иллюминации двух разных, если не противоположных, начал.

Собственно орнамент является наиболее подвижной, гибкой и индивидуальной составной частью художественных мусульманских переплетов. Он больше зависит от художественных вкусов и стилевых пристрастий времени и конкретных мастеров художественного ремесла. Здесь больше разнообразия и меньше

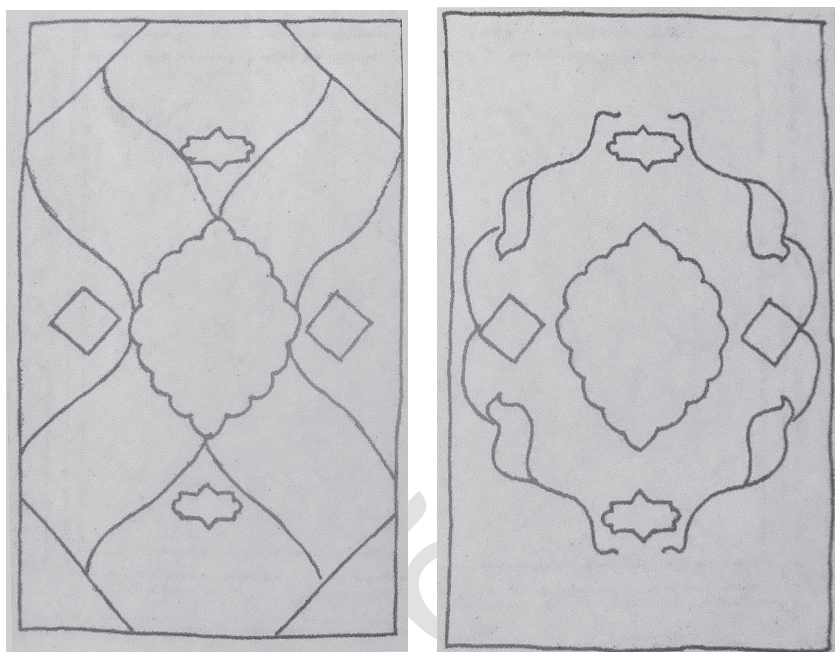


Рис. 54. «Прекрасные имена Аллаха».  
Рукопись Дорн 56 (собрание РНБ). Орнаментальные композиции

возможностей для выявления логических закономерностей. Но и тут структурный подход привносит в исследование определенную долю положительной информации и конкретность.

Например, на внешние стороны каждой из крышек рассматриваемого переплета нанесен орнамент, в привычных искусствоведческих терминах он определяется как цветочно-орнитологический<sup>1</sup>. Однако такая дефиниция характеризует только одну сторону орнамента, его живописную доминанту, используемую затем исследователями в качестве классификационного признака. В действительности же декоративное разнообразие этого орнамента предлагает много других признаков, которые воздействуют

<sup>1</sup> Персидский лаковый переплет XVI в., 1994. С. 11.

на смотрящего и одновременно, и попеременно – сменяя друг друга в зависимости от направления взгляда и даже от степени его сфокусированности. На рис. 54 показаны, для примера, только две композиционные комбинации (из множества возможных), которые, как это видно, не имеют ничего общего с цветочно-орнитологическим содержанием орнамента, но тоже являются в орнаменте активными составляющими. Схватить и исследовать «мерцание» всех таких составляющих тоже важно, т. к., может быть, именно оно и является сутью многоструктурного мусульманского орнамента.

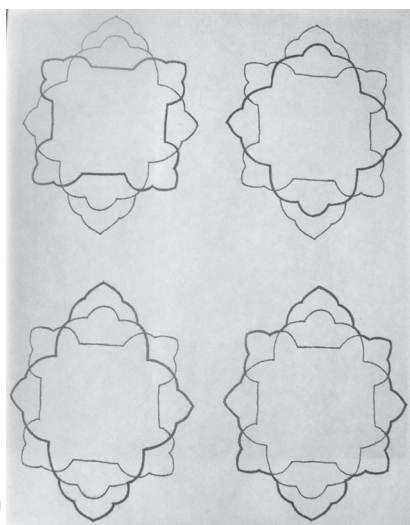


Рис. 55. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись Дорн 56 (собрание РНБ).

*Расшифровка орнамента  
в центральном медальоне*

На внутренних сторонах переплетных крышек орнамент представлен серией ажурных сеток из прорезной кожи очень тонкой работы (см. рис. 50)<sup>1</sup>. Он размещается в рамочной части переплета, а также в традиционных для переплета фигурах – в центральном медальоне, его «спутниках» и в угольниках. Наиболее интересен орнамент в центральном медальоне (рис. 56). Он представляет собой сложное переплетение контурных фигур, их расшифровка показана на рис. 55. Этот орнамент имеет под собой основу чертежного происхождения (см. рис. 53), содержащую богатый материал для его анализа количественными методами (метрологические измерения, выявление пропорциональных решений).

<sup>1</sup> Эти «сетки» наклеены на бумажную основу, окрашенную в разные цвета.

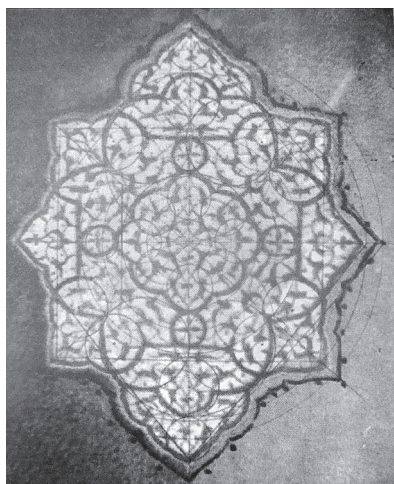


Рис. 56. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись Дорн 56 (собрание РНБ). Чертежная подоплека орнамента

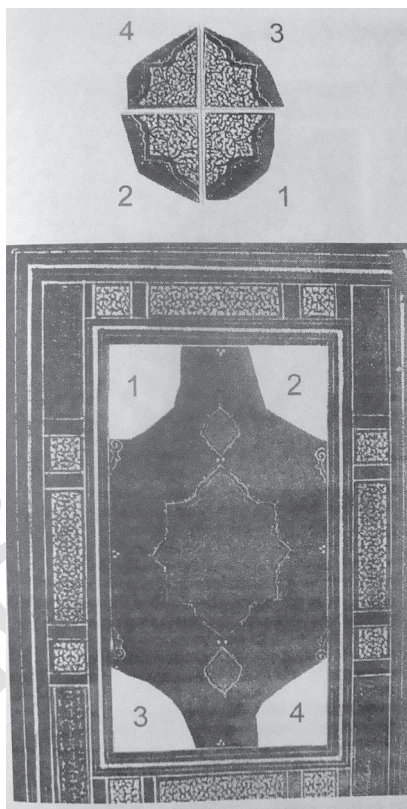


Рис. 57. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись Дорн 56 (собрание РНБ). Орнаментальные угольники являются четвертями центрального медальона

Много лет назад в ходе подготовки выставки «Персидский лаковый переплет XVI века» О. В. Васильевой была найдена пара к рассматриваемому орнаменту<sup>1</sup>. В процессе сравнения обоих экземпляров на идентичность орнаментальных узоров встал и вопрос о технологии получения прорезного кожного орнамента, что специально интересовало Д. О. Цыпкина (он осуществлял тогда практическое совмещение двух изображений на экране компьютера). Набирая аргументы за и против версии об

<sup>1</sup> Рукопись «Силсилат аз-захаб» («Златая цепь») персидского поэта Абд ар-Рахмана Джами, переписанная в 956/1549 г. (Дорн 434).



использовании переплетчиком штампа, оба высказали в конце концов догадку о том, что в угольниках воспроизведены фрагменты (четверти) орнамента центрального медальона. Проверка подтвердила эту догадку: собранные вместе, четыре угольника действительно складывались в один полный медальон (см. рис. 57)<sup>1</sup>. Такой же случай раскроя *турунджа* на четыре угольника уже отмечался нами выше (см. рис. 39).

Это была важная находка, которая вносит свою долю конкретики в описание переплетов с аналогичной структурой.

Является она и аргументом в пользу идеи о тиражировании ажурных орнаментальных сеток с помощью специальных штампов. Ведь для оформления только одного переплета (конкретно – на рукописи *Дорн 56*) потребовалось изготовить пять одинаковых средников (центральных медальонов). Два из них были затем разрезаны на четверти (это дало два комплекта угольников, по комплекту на крышку). Еще один разрезан пополам, и одна из половинок пошла на клапан. Два неразрезанных использованы на крышках как центральные медальоны. А ведь еще пять таких же средников были сделаны и для второй рукописи – *Дорн 434*!

## 5. Переплеты с парным бордюром «ал-халидийани»

Распространение счетных методов анализа на изучение мусульманских переплетов дает результаты, которые обещают значительный прогресс и в этой области уже в ближайшее время. Как и в ситуациях, которым были посвящены предыдущие главы, плодотворный характер этих методов вполне объясняется самой природой декоративно-прикладного искусства, в ней очень большую роль играют симметрия и пропорциональность.

---

<sup>1</sup> Подробнее о технологии изготовления ажурных средников см.: [Tsyarkin & Vasiliyeva, 1996. Р. 73–75, 124; Васильева, 2008. С. 12–14].





Рис. 58. «Диван» ал-Хусайни; Герат, 897/1492 г. (Е.Н. 1636, Библиотека Топкапы-сарай, Стамбул). Верхняя крышка переплета

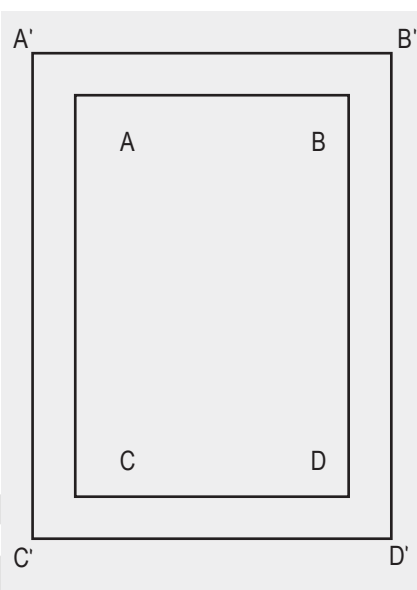


Рис. 59. Схема бордюров рукописи Е.Н. 1636

На рис. 58 воспроизведена верхняя крышка переплета рукописи, которая хранится в библиотеке стамбульского музея Топкапы-сарай<sup>1</sup>. Опубликовавший ее О. Асланапа сообщает обычные в таких случаях сведения о переплете: рукопись «имеет лаковый переплет с росписью золотом по черному фону. На крышке имеется центральный медальон со спутниками и угольники, декорированные *руми*, облаками и *хатаи*. Пространство между ними покрывает симметричное украшение из изящных спиральных фигур, пеонов, *хатаи* и птиц, которые напоминают фазанов.

<sup>1</sup> «Диван» ал-Хусайни; Герат, 897/1492 г. (Е.Н. 1636, Библиотека Топкапы-сарай, Стамбул).

Те же самые мотивы использованы и на нижней крышке переплета»<sup>1</sup>. Элементы декора, не отмеченные автором приведенного описания переплетной крышки, заслуживают здесь специального рассмотрения. Этими элементами являются, конечно же, бордюры – два прямоугольника, вставленные один в другой. Освобожденные от всех иных деталей декора, они воспроизводятся (как принципиальная схема) на отдельном чертеже (см. рис. 59) для обоюдного удобства автора и читателя.

Результаты измерения переплета по фотографии, опубликованной О. Асланапа, показывают, что внутренние стороны меньшего бордюра (ABCD на рис. 59) образуют так называемый «двойной квадрат», т. е. прямоугольник с отношением сторон  $2 : 1$ . Внутренние стороны большего бордюра образуют, в свою очередь, прямоугольник (A'B'C'D') тоже с примечательно простым отношением сторон  $5 : 3$  (рис. 59). В традиционных описаниях переплета исследователи, как уже отмечалось выше, к пропорциональным обмерам не прибегали<sup>2</sup>. При отсутствии в литературе каких-либо данных на этот счет закономерно возникает вопрос: не имеем ли мы здесь дело со случайным построением, в котором совершенно невзначай встретились эти два прямоугольника с пропорциями  $2 : 1$  и  $5 : 3$ ? Окажись этот случай единственным, вопрос так и повис бы в воздухе. Но уже сейчас можно назвать девять переплетов, в декоративном оформлении которых присутствует двойной квадрат, вставленный в прямоугольник формата  $5 : 3$  (см. ниже примеч. 1 на с. 151, примеч. 1–3 на с. 152). Правда, и простое увеличение примеров не решает вероятно проблему полностью.

---

<sup>1</sup> [Aslanapa, 1979. P. 63]; черно-белая фотография этого переплета помещена в этой статье О. Асланапа на с. 58 (fig. 29).

<sup>2</sup> Наличие в прямоугольниках простых целочисленных пропорций сигнализирует о возможном использовании мастером некоей меры длины, что представляет интерес не только для искусствоведов, но также и с точки зрения исторической метрологии.

Теоретически существует возможность поместить внутри прямоугольника  $A'B'C'D'$  ( $5 : 3$ ), поочередно, целую серию двойных квадратов, каждый раз изменяя, по прихоти, абсолютную величину их сторон. Поэтому если пропорции, встретившиеся на переплетах девять раз, уже перестают казаться исключением, т. е. случайностью, то случайными могли бы оказаться (или просто показаться) физические размеры прямоугольников. При таком варианте говорить тоже было бы не о чем. Но в данном случае мы имеем дело с таким построением на переплете, конфигурация элементов которого постоянна, а размеры этих элементов – взаимообусловлены. И эти признаки соблюдаются в целой серии переплетов. В силу этих обстоятельств описываемая нами фигура в целом должна рассматриваться как *парный бордюр*. Обладая индивидуальной характеристикой, он заслуживает какого-то наименования и далее будет условно называться парным бордюром *ал-халидийани*. Его свойства удивительны в нумерологическом отношении. Оказывается, длинные стороны прямоугольников, участвующих в создании дуэта бордюров, находятся между собой в постоянном отношении  $6 : 5$ , тогда как короткие стороны этих же прямоугольников держат пропорцию  $6^2 : 5^2$ , т. е. соотносятся между собой как квадраты тех же чисел!

Эти зависимости, по-пифагорейски изящные и одновременно многозначительные, делают невозможным построение внутри прямоугольника  $5 : 3$  более чем одного двойного квадрата. И он, этот единственно возможный двойной квадрат, не может, конечно, быть построен случайно, а тем более – так же случайно повториться в ряде переплетов. Таким образом, сомнения, возникшие при первоначальной оценке парного бордюра *ал-халидийани*, отпали при более близком знакомстве с ним<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Все же сомнения не были вовсе беспочвенными, как выяснилось в ходе их преодоления. Нашелся один случай симбиоза прямоугольников  $5 : 3$  и  $2 : 1$ , который не отвечает условиям парности бордюров, сформулированным выше. Это переплет берлинской рукописи *Ms. or. fol. 3326*, опубликованный

Переplet, ставший объектом нашего анализа (см. рис. 58), был опубликован без указания на масштаб воспроизведения. Никаких измерений не приводится и в его описании. Все это лишает и нас возможности сопроводить свой анализ какими бы то ни было расчетами. Однако читателю нет необходимости верить на слово автору этих строк. Вооружившись линейкой и калькулятором, он может проверить справедливость всего вышеизложенного, опираясь на самостоятельно проведенные измерения прямоугольников на доступных ему фотографиях (см. рис. 58 и отсылки к каталогам в примеч. ниже и примеч. 1–3 на с. 152). Достаточно ведь проверить лишь истинность выведенных пропорций, что, кстати говоря, дает проверяющему исключительный шанс непосредственно наблюдать, насколько невелики погрешности, допущенные мастерами при построении парных бордюров<sup>1</sup>.

Убедившись, что парный бордюр с изысканными пропорциями существует действительно как реальный компонент украшения на переплете, вернемся к верхней крышке стамбульской руко-

---

в выставочном каталоге: [Islamische Buchkunst aus 1000 Jahren, 1980. S. 39, № 010, S. 27] (цветная репродукция лаковой крышки переплета). Описание этой рукописи и ее переплета см. также в : [Arabische Handschriften, 1990. Abb. 124] – черно-белая репродукция.

<sup>1</sup> Один из возможных вариантов проверки таков. Измеряется длина какой-либо стороны одного из бордюрных прямоугольников (AB, BC, A'B', B'C' или их визави), предположим – AB. Длина остальных сторон прямоугольников узнается на калькуляторе, причем каждый полученный результат сверяется с натурным промером по фотографии переплета. Так, умножив значение AB на 1,44 (это число означает пропорцию  $6^2 : 5^2$ ), получим длину A'B'. Умножив длину AB на 1,6666 (это пропорция  $5 : 3$ ), получим значение A'C'. Разделив это последнее число на 1,2 (это пропорция  $6 : 5$ ), получим длину AC, последнего из искомых элементов. Этой задачей, кстати говоря, хорошо иллюстрируется необходимость давать в описании объекта (в том числе и в каталогах рукописей) один-два промера какой-либо крупной и характерной детали на украшении, о чем мне уже приходилось писать, см.: [Полосин, 1993а. С. 165–166]. Если бы в описании переплета с парным бордюром были приведены размеры хоть одного из его элементов, то изучать переплет (даже по безмасштабной репродукции) было бы легче.

писи и ее описанию. Теперь, с учетом прямоугольных бордюров, представляется возможным по-другому описать декоративно-орнаментальное оформление этой крышки. Четыре угольника, вставленные в центральный (малый) прямоугольник, создают на его площади контур фигуры, весьма распространенной в художественных мусульманских переплетах<sup>1</sup>. Эта фигура вместе с центральным медальоном и его «спутниками» составляет внутренне мотивированную группу, которая заслуживает при описании переплета отдельной характеристики – как фигуративный компонент общего узора. Парный бордюр, как конструктивный компонент декора, описывается отдельно по причинам, выше уже перечисленным. В качестве третьего компонента описания переплета выделяется то, что осталось, – декоративные арабески, покрывающие крышку практически целиком и создающие как бы фон, на котором реализуются бордюр и фигура<sup>2</sup>.

Эти три компонента украшения настолько свободно связаны между собой и так автономны при своей физической (и художественной) нерасчленимости, что большие группы переплетов можно было бы классифицировать, сличая их между собой по любому из них. Так, конструктивно, т. е. по парному бордюру *ал-халидийани*, объединяются в один общий класс: два переплета, опубликованные О. Асланапа<sup>3</sup>, один, опубликованный Д. Георгом и (вторично) Г. Шелером<sup>4</sup>, и шесть из альбома

<sup>1</sup> Эта фигура встречается, например, на 25 переплетах в альбоме К. Чига [Çiğ, 1971]; на четырех переплетах, изданных Г. Шелером в каталоге арабских рукописей [Arabische Handschriften, 1990]; на одном переплете из выставочного каталога [Islamische Buchkunst aus 1000 Jahren, 1980].

<sup>2</sup> О необходимости различать «разноэтажность» художественных конструкций мне уже приходилось упоминать в работе [Полосин, 1993а. С. 160–161] и в начале наст. издания.

<sup>3</sup> Aslanapa, 1979. P. 58, fig. 29; p. 71, pl. XVI.

<sup>4</sup> Islamische Buchkunst aus 1000 Jahren, 1980. S. 27 (zu № 10) – цветная репродукция; Arabische Handschriften, 1990. Abb. 124 (Ms. or. fol. 3326) – черно-белая репродукция.

К. Чига<sup>1</sup>. По фигуре, образуемой *угольниками* на поле внутреннего прямоугольника, те же самые переплеты (кроме опубликованного Д. Георгом и Г. Шелером) могут быть сведены в другой класс переплетов, куда из альбома К. Чига и иных публикаций следовало бы добавить еще немало таких, которые в предыдущий класс не подошли бы<sup>2</sup>. Наконец, по стилистическим характеристикам арабесок те же девять переплетов первой группы разошлись бы уже не на два, как по фигуративному (второму) критерию, а на несколько разных классов. Разумеется, описание всех трех компонентов требует дифференцированного подхода: каждый компонент описывается в своих собственных терминах и понятиях. Конструктивный описывается преимущественно математически, фигуративный – формалистически, а стилевой – языком искусствознания. В то же время надо признать, что декоративное оформление переплетов, конечно же, воспринимается обычно как единое целое и что структурный анализ такой амальгамы есть лишь способ углубленного изучения памятников декоративно-художественного искусства или ремесла. Парный бордюр, когда он присутствует в переплетном украшении, является в нем, по видимому, ведущим элементом. Он задает размеры фигуративному компоненту и в определенной мере влияет на распределение площади крышки под декоративный фон и тем самым – даже на характер последнего.

Обозначая в начале этого параграфа бордюрные прямоугольники через пропорции их сторон (5 : 3 для большего и 2 : 1 для меньшего), мы привлекали внимание читателя к тому обстоятельству, что прямоугольники разноформатны. Пары прямоугольников *ал-халидийани* имеют, конечно, общую меру, но их особая соиз-

<sup>1</sup> Çiğ, 1971. S. 32, resim VI; S. 36, resim X; S. 38, resim XII; S. 47, resim XXI; S. 52, resim XXVI (с погрешностями); S. 53, resim XXVII (с погрешностями).

<sup>2</sup> Например: [Aslanapa, 1979. P. 68, pl. XII; P. 69, pl. XIII; P. 70, pl. XV; P. 72, pl. XVII; P. 76, fig. 33], а также: [Arabische Handschriften, 1990. Abb. 100, 112, 113, 120].



меримость определяется не только общей для них мерой длины (сантиметрами, дюймами, долями арабского «локтя» и т. п.), но также и показателями *кратности*, которой связаны между собой высоты и ширины концентрических прямоугольников *ал-халидий-ани*. Этот критерий дает возможность преобразовать вышеприведенные пропорции так, чтобы они отразили в себе как форматы, так и относительные размеры прямоугольников:

$$H \times L = 5 : 3 (1,666);$$

$$\frac{h \times l}{1,25} = \frac{2 : 1 (2,0)}{1,5}; \text{ где } h = H : 1,25 = \frac{4}{5} H, \text{ а } l = L : 1,5 = \frac{2}{3} L.$$

Другими словами, большой прямоугольник, потеряв  $\frac{1}{5}$  высоты и  $\frac{1}{3}$  ширины, получает себе надлежащего напарника в виде двойного квадрата. Площадь последнего, естественно, меньше, чем у исходного прямоугольника, и ее вместительностью определяются габариты фигуративного компонента (угольников, центрального медальона и т. п.).

Что касается декоративного компонента, то он заполняет те места на крышке переплета, которые остались свободными после нанесения на нее конструктивного и фигуративного компонентов. Поле, пригодное для заполнения ажурными арабесками, оказывается к этому времени уже разбитым (предыдущими построениями) на отдельные участки, и мастер по своей прихоти решает последний творческий вопрос: покрывать ли ему эти участки однородным узором<sup>1</sup>, воспользоваться ли возможностью пофантазировать на каждом из них<sup>2</sup> или же одновременно сделать и то, и другое<sup>3</sup>.

По крупному счету, этих участков всего два: двойной квадрат в центре крышки и зазор между двумя прямоугольниками

<sup>1</sup> Çiğ, 1971 (см. примеч. 3 на с. 152). S. 53, resim XXVII; S. 32, resim VI.

<sup>2</sup> Çiğ, 1971 (см. примеч. 3 на с. 152). S. 47, resim XXI; Islamische Buchkunst aus 1000 Jahren (см. примеч. 2 на с. 152), S. 27 (в цвете) = Arabische Handschriften, 1990 (см. примеч. 2 на с. 152), Abb. 124 (черно-белая фотография).

<sup>3</sup> Çiğ, 1971 (см. примеч. 2 на с. 152). S. 38, resim XII.

*ал-халидийани*<sup>1</sup>. Тем не менее этого, оказывается, достаточно, чтобы обеспечить такое разнообразие вариантов оформления переплета, что уже почти невозможно заметить в них конструктивную однотипность решений.

Как это всегда бывает при встречах с технологическими рецептами прошлого, и здесь не может не встать вопрос о времени первого появления парного бордюра описанного образца на переплетах мусульманских рукописей. Материала для ответа, как всегда при работе количественными методами, пока еще слишком мало. Во всех девяти случаях, известных мне в настоящее время, переплеты с парным бордюром *ал-халидийани* датируются их публикаторами сравнительно поздним временем – начиная от 1492 г. н. э.<sup>2</sup> и дальше, вплоть до XIX в.<sup>3</sup> Большинство этих переплетов, однако, стилистически столь близки друг другу, что при более глубоком и комплексном их изучении могут оказаться ближе друг к другу и по времени их изготовления.

---

<sup>1</sup> Ширина этого зазора в математической модели парного бордюра *ал-халидийани*, строго говоря, неодинакова на его вертикальных и горизонтальных участках. Для того чтобы он был равно широким по всему периметру парного бордюра, переплетчику приходилось чуть-чуть корректировать «идеальные» размеры прямоугольников. Погрешности, которые набегали от такого вмешательства переплетчика, невелики, и их вполне можно было бы принять за небрежность в вычерчивании прямоугольников.

<sup>2</sup> См. примеч. на с. 146 и 147, а также рис. 58 наст. издания.

<sup>3</sup> «Тафсир сурат ал-мулк» Ибн Камал Паши (ум. в 940/1533 г.): Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, *Ms. or. fol.* 3326 (переплет этой рукописи публиковался дважды, см.: [Islamische Buchkunst aus 1000 Jahren, 1980. S. 39, № 010, S. 27] (цветная репродукция), а также: [Arabische Handschriften, 1990. Abb. 124] (черно-белая репродукция).

## Глава 4

# Художественная организация текста на странице

Рассмотрение практики числовой гармонизации в арабских рукописях подходит в этой книге к своей кульминации – к рассмотрению вопроса о том, какое отношение она имеет к тексту, без которого книг не бывает. Весь предыдущий материал был связан с художественными аксессуарами рукописной книги и, возможно, производил впечатление искусствоведческого исследования. Однако это не так. В первых трех главах книги рассматривался, по существу, лишь сам новооткрытый эстетический принцип и способы его реализации и обнаружения в артефактах книжного искусства (фронтисписах, унванных заставках, художественных переплетах, где объекты для измерений бесконечно разнообразны). Для искусствознания, если оно признаёт состоятельность предлагаемого подхода, этим всего лишь открывается возможность судить об арабском книжном искусстве не по сегодняшним меркам (преимущественно европоцентристским) и впечатлениям от его образцов, а по тем законам, которые признавали над собой сами средневековые мусульманские мастера книжного дизайна и иллюминации. Критерий пропорциональной гармонизации четко отделяет в артефактах композицию от живописной составляющей, что помогает классифицировать художественный материал, вырабатывать терминологию для более конкретного описания объектов исследования и облегчает, в конечном счете, прослеживание эволюции в богатой истории арабского книжного дизайна. Но это все-таки уже совсем другая работа, для которой

в трех предыдущих главах лишь обозначено направление и показаны отдельные исследовательские приемы.

В этой главе внимание наше переносится на текст, который рассматривается в ней, в основном, тоже в контексте эстетики пропорциональной гармонизации. Начнем с текстов со сложной организацией их на странице, служащей, как и иллюминирование, отчасти задачам украшения рукописной книги, но уже другими средствами. Материал для первых двух сюжетов дали турецкая и персидская рукописи, случайно попавшие в поле нашего зрения. Арабского аналога пока, к сожалению, нет, но что-нибудь вроде этого найдется со временем и среди арабских рукописей. В сущности, это не имеет большого значения, т. к. по сегодняшней классификации арабскими считаются все рукописи, содержащие сочинения на арабском языке независимо от места их производства. Но такие рукописи создавались во всех регионах мусульманского мира, в том числе и в Турции, и в Иране, где, как будет видно из дальнейшего, о пропорциональном каноне тоже знали и умели им пользоваться<sup>1</sup>.

## 1. Страница со стихами в турецкой рукописи

На этой странице (см. рис. 60) из турецкой рукописи<sup>2</sup> обращает на себя внимание сложная организация текста. Здесь нет обычной сплошной текстовой полосы. Весь текст разбит на девять фракций (по три строки в каждой, кроме одной, которая имеет только две строки). Каждая фракция заключена в прямоугольную рамку

<sup>1</sup> Напомню, что в главе 1, раздел 4, уже рассматривался персидский фронтиспис-*шамсе*. Там проблемы с арабским аналогом не было, просто персидский вариант показался мне интереснее по составу скрытой в нем информации, чем известные мне арабские.

<sup>2</sup> Рукопись С 133, л. 55b из собрания ИВР РАН. Об этой рукописи см.: [Petrosyan, 1995. Р. 47–61].

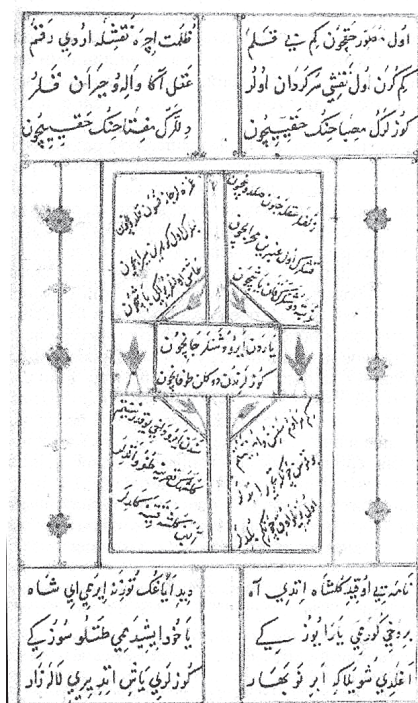


Рис. 60. Турецкая рукопись С 133  
(собрание ИВР РАН), л. 55b

(пять горизонтально расположенных прямоугольников и четыре вертикальных). На эту сторону дела исследователи обращают мало внимания. Но на выставках рукописей, в фотоприложениях к каталогам рукописей, а также в альбомах по искусству такие образцы встречаются довольно часто. Благодаря этому недалеко уже, может быть, то время, когда накапливающийся материал достигнет той массы, которая позволит изучать и эту сторону средневековой книжно-рукописной традиции. Обычно организация текста на странице в главных чертах задается *мистарой*<sup>1</sup>, но бывают, вероятно, и исключения. В данном случае

никаких следов разлиновки строк по трафарету (т. е. по *мистаре*) на странице не просматривается<sup>2</sup>. Вместо этого использована одно-разовая, может быть, чертежная рамка, состоящая из 18 прямоугольников, девять из которых заняты текстом. Эта конструкция, золотыми линиями оконтуривающая девять текстовых фракций, словно подчеркивает своим присутствием, что все на этой странице неслучайно и она заслуживает внимания.

<sup>1</sup> О ней см.: [Manuel de codicologie..., 2000] – по указателю на с. 388 (*mistar*).

<sup>2</sup> Это еще не значит, что ее и не было. Возможно, не всякая бумага сохраняет следы тисненной разлиновки в течение нескольких столетий, – этот вопрос еще никем не изучался, – к концу этой главы мы к этому еще вернемся.

Действительно, из-за такой неординарной разбивки текста и некоторых других, сопутствующих этому, признаков<sup>1</sup> страница рукописи привлекает повышенное внимание. Смотрится она двояко: одновременно и как текст, и как коллаж (картинка, собранная из кусков текста разного формата, направленности и т. п.). Видно, что структура коллажа упорядочена, но весьма сложно, сразу по нескольким основаниям. Из-за этого принцип его организации трудно сформулировать. Поскольку текст на этой странице представляет собой стихи, то для преобразования его из обычной прямоугольной текстовой полосы в коллажную структуру использовано его естественное деление на полустишия. Пробел между полустишиями образует вертикальную ось симметрии в коллаже. Все построения по обе стороны от этой оси зеркально симметричны. Горизонтальной осью симметрии является седьмой стих, полустишия которого записаны посередине страницы в две строки (друг над другом). Все построения выше и ниже этой оси тоже зеркально симметричны. Однако классическая зеркальность, основанная на парности, неприметно нарушается тем, что число стихов – нечетное (13), и тем, что для их размещения выбрано тоже нечетное число прямоугольников (9). Это незначительное нарушение неожиданно оживляет «мертвую» симметрию<sup>2</sup>, вовлекая подсознание наблюдающего ее в перебор признаков симметрии и асимметрии. Зрительная и логическая информации не совпадают друг с другом, и возникающая

<sup>1</sup> Их девять: разная величина прямоугольников (градиация в три ступени: большой, средний и малый); прямоугольники, горизонтально лежащие или вертикально стоящие; почерк крупный или помельче; строки горизонтальные или косые.

<sup>2</sup> Вертикальная пробельная ось между полустишиями вдруг прерывается посередине текстом; горизонтальная ось симметрии – тоже текст, а не пробел между построениями над и под нею. Есть и другие признаки асимметричности: прямоугольников с горизонтальными строчками стихов в коллаже 5, а с наклонными – 4; с крупным текстом – 4, а с текстом помельче – 5, горизонтальных прямоугольников 5, а вертикальных – 4.



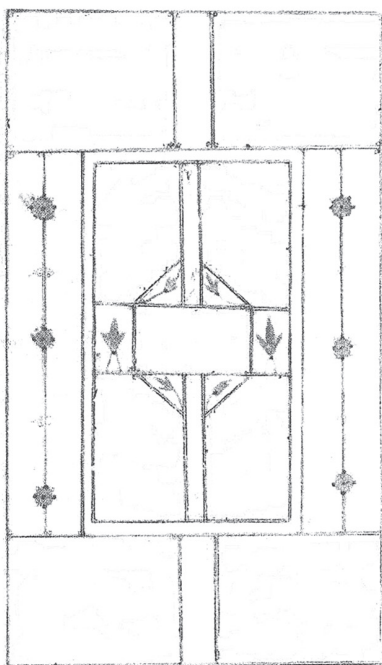


Рис. 61. Турецкая рукопись С 133 (собрание ИВР РАН), л. 55b. Чертежная основа для разметки страницы под текст

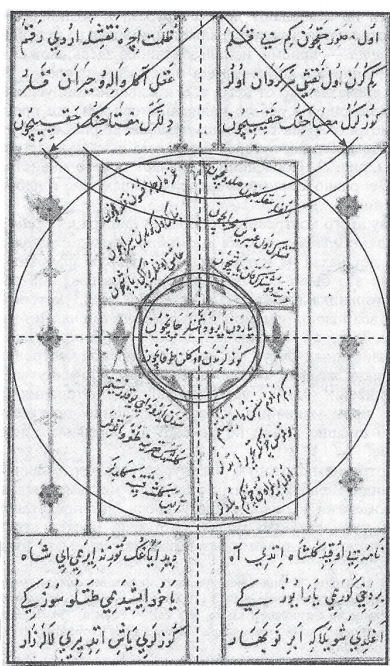


Рис. 62. Л. 55b из рукописи С 133 (собрание ИВР РАН) с дополнительными построениями, необходимыми для графического анализа

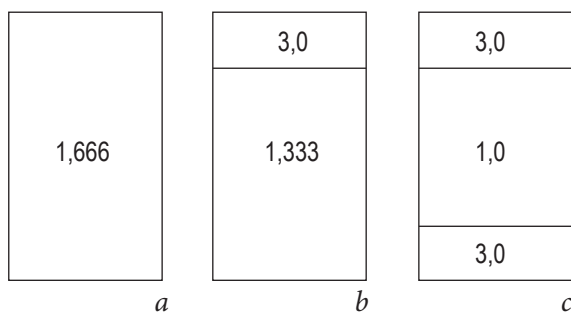


Рис. 63. Деление рамки под триптих. Л. 55b из рукописи С 133 (собрание ИВР РАН)

от этого путаница зиждется, кажется, именно на чередовании чета и нечета – приема, использованного здесь, может быть, намеренно. Впрочем, все это имеет отношение скорее к образу коллажа и впечатлению от него, к живописной, условно говоря, составляющей в работе иллюминатора. Мы же предполагаем рассмотреть здесь только композицию коллажа – ту часть работы иллюминатора, которая без текста выглядит просто как чертеж (рис. 61, 62). Последний оставляет о себе двойственное впечатление: как умелого и одновременно небрежного построения.

Основу этого построения составляет фигура «квадрат между двух прямоугольников», уже подробно исследованная в первых главах книги. Как это уже случалось и в предыдущих образцах, она представляет собой прямоугольник формата 5 : 3 (рис. 63a)<sup>1</sup>, который разделен (возможно, приемом, описанным в первом сюжете книги) на три части – А, В и С (рис. 63b и 63c). Пропорциональные характеристики трех вновь образованных фигур вытекают из способа построения, т. е. они такие же, как в иллюминациях, рассмотренных ранее<sup>2</sup>. Однако все дальнейшие построения внутри исходного прямоугольника носят совершенно оригинальный характер и внешне ничем не похожи на образцы, описанные мною ранее.

Несмотря на некоторую неаккуратность чертежа, местами видную невооруженным глазом, а местами выявляемую только при проведении измерений<sup>3</sup> (рис. 63), удалось, как представляется, рассчитать ту идеальную модель, которую мастер стремился воплотить в жизнь, иллюминируя рассматриваемую

---

<sup>1</sup> Стороны этого прямоугольника не вполне параллельны, что видно из его обмера, проведенного непосредственно на рукописи (по периметру, слева направо): 186 + 108 + 184 + 109 мм.

<sup>2</sup> В прямоугольниках стороны соотносятся как 3 : 1, в квадрате – как 1 : 1 (см. рис. 63c).

<sup>3</sup> См., например, примеч. 2 на с. 159. Ряд погрешностей в построении иллюминации выявляются в ней с помощью некоторых дополнительных (см. рис. 62) построений.

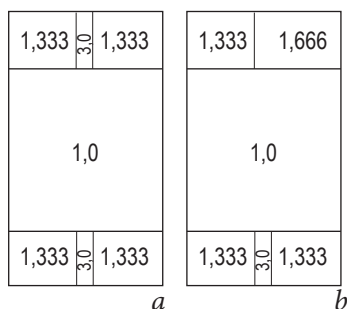


Рис. 64. Турецкая рукопись С 133 (собрание ИВР РАН), л. 55b. Схема пропорциональной гармонизации при разметке страницы под текст.

Продолжение рис. 63

соседних участков (3,0 и 1,333) в этих прямоугольниках в один (рис. 63b) дает (см. рис. 63a) еще одну пропорцию – 5 : 3 (1,666), уже, впрочем, знакомую по рис. 63a.

Более сложно, и поэтому значительно интереснее по итоговым характеристикам, проведено разбиение квадрата (см. рис. 60–62 и *выборку* из них на рис. 65) на прямоугольники. Последних много, и чтобы увидеть их все, нужно произвести своего рода «демонтаж» построений внутри квадрата (рис. 65, a–e). Это будет сделано нами в последовательности, удобной для пояснений.

Проведем в пустом, как на рис. 63c, квадрате В (= 1,0) первую вертикальную линию (рис. 65a). Она разделит квадрат на два неравных прямоугольника. Меньший имеет пропорциональную характеристику 10 : 1 (10,0), больший – 10 : 9 (1,111). Добавим еще

страницу рукописи. Особенностью этой модели является абсолютная геометрическая гармонизация всех построений, показанная ниже на серии планов, где проставлены пропорциональные характеристики каждого компонента чертежа (более 18 прямоугольных фигур).

В прямоугольниках *a*, *b* и *c*, которые мы рассматриваем как равновеликие<sup>1</sup>, показано (на примере рис. 63c) деление площади на три участка с пропорциональными характеристиками двух как 4 : 3 (1,333) и третьего как 3 : 1 (3,0). Слияние двух

<sup>1</sup> На самом деле, прямоугольник *a* построен с легкой погрешностью: его левая короткая сторона длиннее правой, а правая, в свою очередь, чуть длиннее соответствующих сторон в прямоугольнике *c*. Может быть, это было сделано вынужденно, чтобы отодвинуть нижнюю сторону прямоугольника *a* от текста (ср. с рис. 60 и 62).

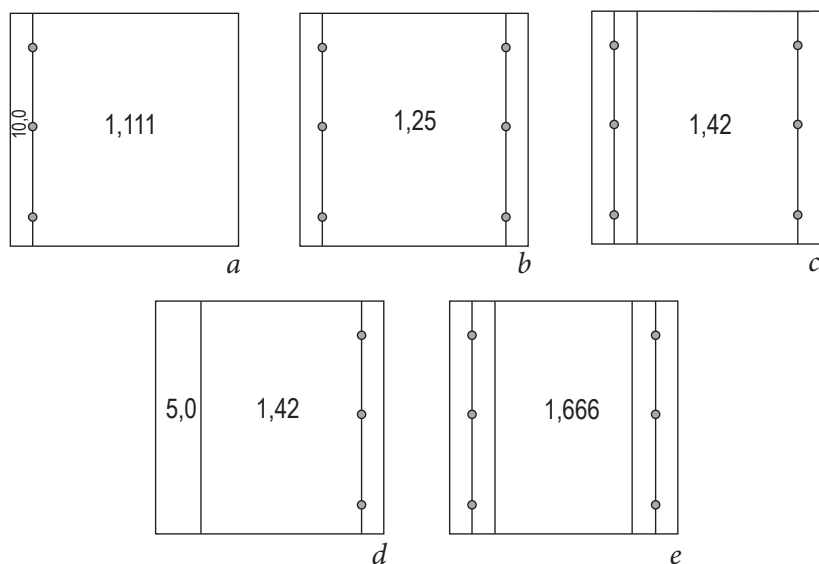


Рис. 65. Турецкая рукопись С 133 (собрание ИВР РАН), л. 55b.  
Схема пропорциональной гармонизации при разметке под текст  
квадрата «1,0» (рис. 63с). Продолжение рис. 63 и 64

одну вертикаль, симметричную первой. Между этими двумя вертикалями возникает (рис. 65b) новый прямоугольник формата 5 : 4 (1,25). Добавление третьей вертикали (безразлично, слева или справа) рождает (рис. 65c) прямоугольник 10 : 7 (1,4285714), а слияние двух примыкающих к нему слева прямоугольников в один дает новому образованию формат 5 : 1 (5,0) (рис. 65d). Четвертая вертикаль дает прямоугольник 5 : 3 (1,666), последний в этой серии (рис. 65e). В нем, однако, располагается еще один прямоугольник – с форматом



Рис. 66. Выборка из рис. 60

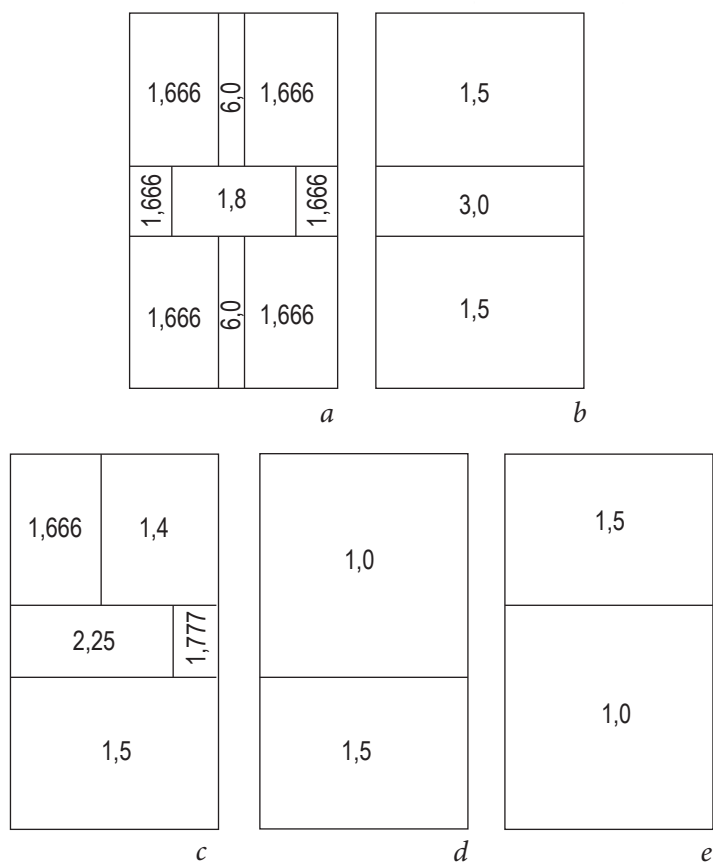


Рис. 67. Турецкая рукопись С 133 (собрание ИВР РАН), л. 55b.

Гармонические деления в центральном прямоугольнике

с текстом: а – центральный прямоугольник;

b, c, d, e – демонтаж построений в центральном прямоугольнике

$4^2 : 3^2$  (1,777) и собственной субструктурой, которая дает еще одну серию измерений (рис. 66 и 67a).

Площадь этого последнего прямоугольника разбита так же замысловато, как и квадрат, и тоже требует последовательной демонстрации.

На рис. 67а в разбиении показано только очевидное с первого взгляда: четыре равновеликих прямоугольника с пропорциональными характеристиками  $5 : 3$  (1,666) каждый; три разделяющих их друг от друга прямоугольника с форматами  $5 : 3$  (1,666),  $9 : 5$  (1,8) и снова  $5 : 3$  (1,666); два очень узких вертикальных прямоугольника с одинаковыми пропорциями  $6 : 1$  (6,0). Убирая из этих построений то одну, то другую перегородку, можно получить еще несколько прямоугольников. Все они также дают геометрически гармонизованные форматы (см. рис. 67, b–e), а два из них (рис. 67c) даже имеют пропорции, еще не встречавшиеся в вышеприведенных перечнях:  $7 : 5$  (1,4) и  $3^2 : 2^2$  (2,25).

Теперь можно систематизировать полученные результаты. Форматы созданных чертежником-иллюминатором прямоугольников характеризуются или кратностью ( $1 : 1$ ,  $3 : 1$ ,  $5 : 1$ ,  $6 : 1$ ,  $10 : 1$ ), или следующими пропорциями:  $3 : 2$ ,  $4 : 3$ ,  $5 : 3$ ,  $5 : 4$ ,  $7 : 5$ ,  $9 : 5$ ,  $10 : 7$ ,  $10 : 9$ ,  $3^2 : 2^2$  и  $4^2 : 3^2$ . Набор этих пропорций вновь свидетельствует об особой роли в книжной эстетике чисел первого десятка. Список из десяти пропорций, выявленных в проанализированном выше построении, целиком отвечает принятой нами гипотезе. Важно, пожалуй, еще и то обстоятельство, что к данным, собранным ранее в арабских рукописях, добавляется аналогичный материал из турецкой рукописи. Вместе с ним впервые появляется некоторое формальное основание говорить о числовой эстетике в мусульманских рукописях вообще. А тюркологам предлагается решить, что в этом конкретном артефакте первично, а что вторично – текст или его чертежное обрамление, и что из них изящнее и интереснее с точки зрения эстетики.

## 2. Суставчатые (коленчатые) стихи

Фигурные и фигуративные стихи, а также прозаические тексты, которых наука сторонится, но которые все равно время от времени демонстрируются на выставках и публикуются в альбомах по исламскому искусству, попадают, наконец, в подходящий





Рис. 68. Персидский мувашиах

для них научный контекст. А. Б. Куделин опубликовал статью, где коснулся роли графики арабского письма в средневековой арабской словесной культуре<sup>1</sup>. Опираясь на два персидских источника, изданных Н. Ю. Чалисовой<sup>2</sup>, он перечисляет серию формальных признаков в арабских и персидских текстах, дающих основание говорить об особой графической культуре как инструменте поэтики и стилистики арабской средневековой литературы. Две фоторепродукции таких текстов, воспроизведенные в статье (fig. 1 и fig. 2) по изданию персидского источника,

дают материал и для нашей темы.

Первая из фотографий (рис. 68) представляет персидский мувашиах<sup>3</sup> с особенностью, которая иллюстрирует следующее положение персидского источника. «Последние буквы в первых мисра составляют некую фразу; первые буквы вторых мисра образуют другую. {...} Слова, находящиеся внутри первых мисра над ромбом, образуют еще одну фразу {...} слова внутри вторых

<sup>1</sup> Kudelin, 2004a. P. 4–11, ill.

<sup>2</sup> Рашид ад-Дин Ватват, 1985; ар-Рази, 1997.

<sup>3</sup> Вид строфической поэзии. Об арабском мувашиахе см.: [Крачковский, 1956a. С. 260–262; 1956b С. 511–512]; образец мувашиаха – в статье: [Крачковский, 1956в. С. 177–179].

*мисра* – следующую. Слова, окружающие правый ромб, образуют *дубайти* (quatrain. – А. К.) определенного содержания по обоим правым сторонам ромба {...}, а на левых сторонах – другой. Слова, окружающие левый ромб – это другой *дубайти*. На обеих правых сторонах {...} и на левых сторонах фразы – разные»<sup>1</sup>.

Шамс-и Кайс сообщает, что подобных техник несколько (А. Б. Куделин дает им условное общее название – «текст в тексте»), а данную называет *мувашиах-и мухаййаз*.

Текст действительно интересен в нескольких отношениях сразу. Ниже в этой главе будет представлен и арабский текст этого же рода. Он представляет собой целых пять текстов в одном. Правда, все они написаны прозой, а по формальному признаку относятся, по-видимому, к другой разновидности «текста в тексте», к той, в которой написанное читается *вдоль и поперек* (*мудалла-и мурабба*)<sup>2</sup>.

Сложная комбинаторная работа, которая потребовалась для сочинения представляемого текста, удивительна. Но не менее удивительно и то, что придуманный автором текст, *латентно живущий в мувашиахе*, выявляет себя на бумаге как правильная ромбоидная фигура, созданная в полном соответствии с числовыми отношениями, которые исследуются в нашей книге. Об этом можно судить по результатам количественного анализа страницы с *мувашиахом*, представленным на рис. 68 и 69. Вот небольшой комментарий к приведенным там результатам измерений.

Прежде всего, нужно подчеркнуть, что весь текст находится в *рамке*, ее формат – 8 : 5 (1,6), хотя выдержан он (по-видимому, по ширине) не совсем точно. Внутри этой рамки полустушия бейтов разделены пробельной полосой, ограниченной сплошными вертикальными линиями. Такой способ разграничения полусту-

<sup>1</sup> ар-Рази, 1997. С. 266–267; Kudelin, 2004a. P. 6.

<sup>2</sup> ар-Рази, 1997. С. 271; Kudelin, 2004a. P. 6.

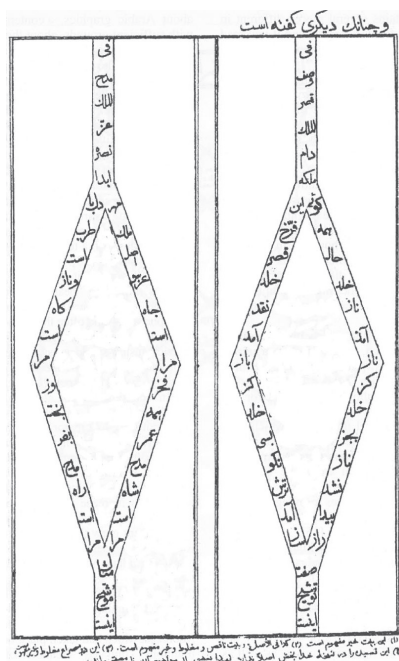


Рис. 69.

Вставные тексты в мувашиахе

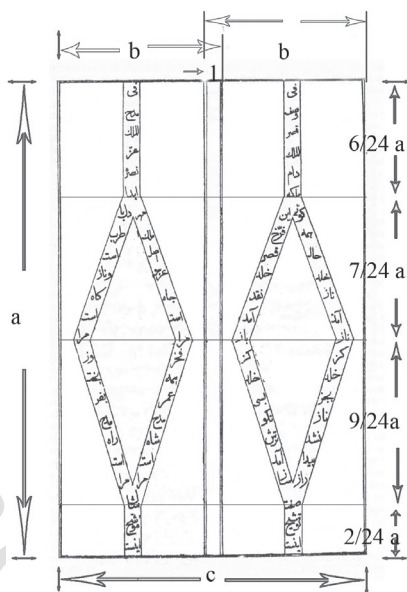


Рис. 69a.

Построение в рамке 8 : 5 нестандартного триптиха «квадрат между двух прямоугольников»

ший<sup>1</sup> как бы делит текст на две колонки, каждая из которых получает вследствие этого свою собственную рамку одинакового формата 3 : 1 (или 3,0). Построение пробельной полосы заслуживает внимания, потому что прием, использованный для этого, может

<sup>1</sup> Для арабов – самый нетипичный. О других способах: «Знаки препинания в арабском письме применяются крайне мало и редко. Таковыми служат кружочки, овалы, сердечки, треугольники, звездочки, с точкой в центре или без нее. (...) Только там, где текст по характеру самого сочинения имел четкое членение на определенные параграфы (статьи, отрезки), знаки препинания употреблялись последовательно и регулярно. Таковы, например, полустишия (мисра), которые разделяются просто свободным промежутком или одним из названных знаков, чаще – звездочкой» (выделено мной. – В. П.) [Халидов, 1985. С. 168].

быть проверен на практике. Состоит он в следующем. На коротких (горизонтальных) сторонах *рамки формата*  $8 \times 5$  (1,6) откладываются навстречу друг другу отрезки длиной в  $\frac{1}{3}$  высоты этой рамки (см. рис. 69). Встречаясь, эти отрезки накладываются друг на друга и образуют общую зону, которая и составляет пробельную полосу. В ее ширине скрывается (или, наоборот, выставлен напоказ) модуль, которым можно проконтролировать соразмерность всех чертежных построений, регулировавших заполнение страницы текстом, а теперь подсказывающих способ его чтения. Если принять этот модуль за одну единицу измерения, то высота прямоугольника, в который помещен текст, равняется 24 таким единицам, а его ширина – 15 единицам. Делением 24 на 15 определяется формат этой рамки ( $24 : 15 = 1,6$ , т. е.  $8 \times 5$ ). Вертикали, которые создают пробельную полосу между двумя колонками текста, тоже участвуют в «игре» пропорциями. Любая из них, взятая поодиночке, делит площадь большого прямоугольника формата  $24 \times 15$  модулей на два неравных, но пропорционально сопоставимых друг с другом прямоугольника: больший имеет формат  $24 \times 8$  (3,0), а меньший –  $24 \times (8 - 1)$ , т. е.  $24 \times 7$ . Все это означает, что *общая рамка* пробельной полосой была разделена не просто пополам, а более сложным способом.

После разделения общей рамки на две колонки нумерологическое творчество переходит на текст. Разлиновка под текст на 23 строки укладывается в каждой из двух колонок в прямоугольник  $10 : 3$ <sup>1</sup>. Ромбовидная фигура, которая указывает на местоположение «встроенного» в *мувашишах* текста и играет такую большую роль в архитектонике пьесы, имеет не только лексическое

<sup>1</sup> В записи десятичной дробью это 3,333. Такая форма записи нагляднее (т. е. более унифицированно, чем простая дробь) отражает практику соединения кратности и пропорциональности. Поясню это на данном случае: в основе выражения 3,333 лежит пропорциональность  $4 : 3 (= 1,333)$ , но к ней «примешалась» кратность, которую можно раскрыть в такой записи:  $(2 \times 3 + 4) : 3 = 10 : 3 = 3,333$  (в первой части этого уравнения жирным шрифтом выделен субстрат пропорциональности, а обычным шрифтом – исчисление кратности).

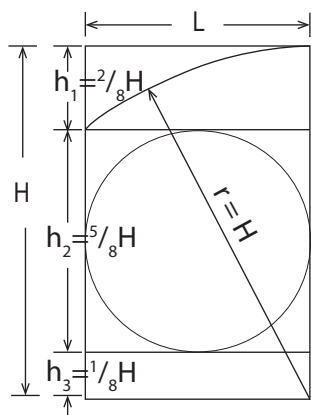


Рис. 69b. Чертежный расчет для мувашишах со вставным текстом

наполнение, но и пропорциональные признаки отличия. Во-первых, это не ромб – стороны у этой фигуры не одинаковой длины (верхние короче нижних), и это положительный фактор, потому что умножает количество пропорциональных отношений внутри ромбоида, а также и самого ромбоида к другим элементам построения на странице. Эти отношения таковы. Ромбоид имеет двойной контур. Внутренний контур замкнут, внешний – открыт на острых концах. Но у обоих контуров длина всех сторон выражена по-чертежному отчетливо. Во

внутреннем контуре нижние, более длинные стороны относятся к верхним как 8 : 7 (1,1428571). Соответствующие им пары сторон во внешнем контуре относятся друг к другу как 7 : 6 (1,1666). Ширина внешнего ромбоида относится к ширине внутреннего как 7 : 5 (1,4). Высота внешнего контура относится к высоте внутреннего как 7 : 6 (1,1666). И. Ю. Крачковский как-то написал, опираясь на Г. Феррана: «Число „семь“ было, очевидно, излюбленным у Сулеймана [ибн Ахмеда ал-Махри]<sup>1</sup>: только один (из пяти известных. – В. П.) небольшой трактат у него, посвященный вопросам хронологии (лунной, солнечной, румской, коптской, персидской), делится не на семь, а на шесть частей»<sup>2</sup>. В нашем же случае «любовь» к числу 7 (если здесь вообще уместно ставить так вопрос) поражает сложностью ее выражения. Для пятикратного повторения этого числа пришлось придумать (т. е. выбрать из множества фигур, включая и ромб) ромбоид определенных

<sup>1</sup> Арабский мореплаватель и автор нескольких стихотворных морских лодий. О нем: [Шумовский, 1994. С. 102–122].

<sup>2</sup> Крачковский, 1957. С. 567.

размеров и непременно с двойным контуром, чтобы выразить эту любовь... *тайным* (от кого?) *языком пропорций*. Участие числа 7 во всех пяти отношениях, показанных выше, представляется подлинной находкой иллюстратора. Оригинальная по своему замыслу и исполнению, она ведь еще и полностью совпала с архитектурной *мувашишаха*.

Оба ромбоида берут начало на линии шестой строки *мувашишаха*. Эта линия отделяет в общей рамке вокруг *мувашишаха* ровно четверть ее площади (см. рис. 69а). Когда это обстоятельство осознается как *данность*, то приходит и понимание, что в дизайн страницы заложена, в известном смысле, идея триптиха, неоднократно рассматривавшаяся нами на предыдущих страницах книги. Он, правда, не показан так прямолинейно, как это сделано, например, на листе из Корана Синан-паши (см. рис. 5), но и не скрыт настолько, как это бывает с переплетным украшением «центральный медальон со спутниками» (см. рис. 35, 36, 40). Намек на триптих, если он и не был бы понят сразу, очевиден уже после вышеупомянутой «подсказки» промером. Верхняя часть этого триптиха обозначена тремя внешними признаками: вертикально стоящими столбцами с началами «сюрпризного» вставного текста (их высота равна  $\frac{1}{4}$  высоты рамки); верхушками обоих ромбоидов, а также линией шестой строки *мувашишаха*, на которой сходятся и столбцы, и ромбоиды. Средняя часть триптиха – это верхние и нижние границы ромбоидов, а третья часть – это то, что ниже ромбоидов. Решающим аргументом в пользу «тварности» триптиха являются пропорциональные характеристики всех трех его частей (по порядку, сверху вниз): 1)  $L : h_1 = 5 : 2 = 2,5$ ; 2)  $(h_2 + h_3) : L = 6 : 5 = 1,2$ ; 3)  $L : h_3 = 5 : 1 = 5,0$ . Это те пропорции, с которыми мы постоянно имеем дело в этой книге.

Вторая иллюстрация (рис. 70) не менее интересна. На ней нет привычной текстовой полосы, как в рассмотренном выше случае, чтобы искать на ней «текст в тексте». Поэтому бросается в глаза прежде всего причудливое движение текста по петлевид-



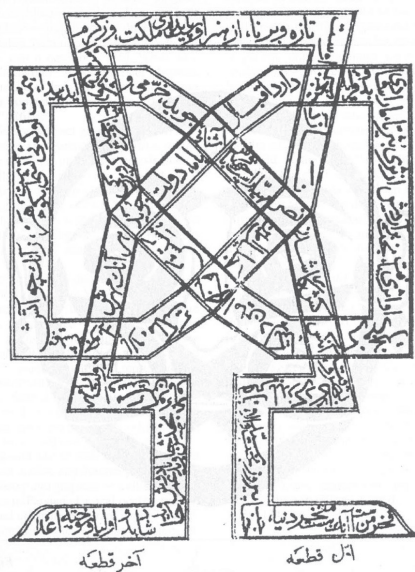


Рис. 70. Персидские стихи  
типа муаккад

ной схеме, о которой в персидском источнике сказано так: «стихи (...) начертанные в виде переплетения геометрических форм»<sup>1</sup>. Такие стихи назывались *муаккад* (араб. узловатые, запутанные; однокоренное слово с *укда* – фаланга, сустав пальца). Но небольшая изюминка в виде «вставного текста» есть и здесь. «Один из изощренных стихотворцев, – продолжает персидский источник, – поместил в такую форму *кит'а*, и на каждом из участков, образующихся от пересечения линий, расставил слова, которые при соединении складываются в бейт»<sup>2</sup>.

А. Б. Куделин сопоставляет тексты *муаккад* с *poesia artificiosa*: «Позднее у мусульманских авторов появились стихи, которые были составлены в форме простых геометрических фигур и рисунков, подобно жанру фигурных стихов в Европе (*poesia artificiosa*)»<sup>3</sup>.

Ломаный маршрут для текста в этом втором случае проложен, как обычно, в рамке канонического формата 9 : 7 (1,2857141), только рамка эта прочерчена не полностью. В ней недостает менее 3,5% ее периметра<sup>4</sup>, но ее фактическое существование уже не ощущается. Ломанные конфигурации текста сильно способ-

<sup>1</sup> ар-Рази, 1997. С. 270–271.

<sup>2</sup> ар-Рази, 1997. С. 270–271; Kudelin, 2004a. P. 9.

<sup>3</sup> Kudelin, 2004a. P. 9.

<sup>4</sup> На рис. 76 недостающие части рамки обозначены пунктиром.

ствуют этому, отвлекая на себя все внимание (см. рис. 73). Но стоит лишь найти *рамку*, и процесс анализа входит в привычное русло. Бóльшая часть построений для текста, включая небольшие чертежные огрехи<sup>1</sup>, проясняется тремя концентрическими окружностями (рис. 71 и след.). Для доказательства сквозной гармонизации в структуре, предназначенной для текста, в этой невероятной «дорожке его шагов»<sup>2</sup>, если позволительно такое сравнение, мы повторим прием, который был продемонстрирован в разделе «„Все есть число“?». Мы *предскажем*, как это было и в том случае, все основные размеры в этом сложнейшем построении, выводя их из одного источника – из высоты реконструированной нами для этого *рамки*. Только расчет приводимых размеров будет записан лаконичнее, без словесного описания отношений, а прямо через хорошо уже знакомый ряд пропорций (рис. 72). Вот как выглядит первая парадигма, по образцу которой строятся и все остальные:

$$L \text{ (ширина рамки)} = H \text{ (высота рамки)} : 1,2857142$$

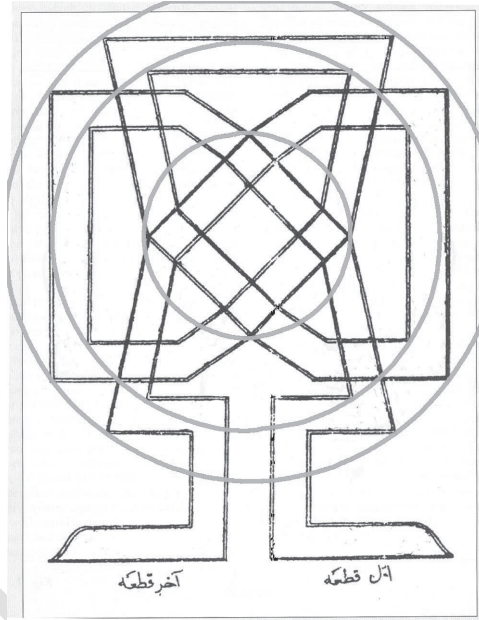


Рис. 71. Персидские стихи типа муаккад. Чертежное прочтение дизайна

<sup>1</sup> Яснее всего они видны (см. рис. 71) на стыках построения со средней (сдвоенной) окружностью.

<sup>2</sup> Спортивный термин из области фигурного катания на льду.

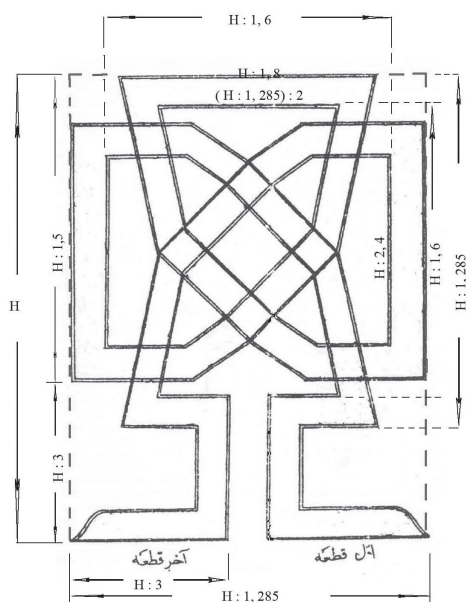


Рис. 72. Персидские стихи  
типа муаккад. Гармонизация  
в «коленчатом» дизайне

(см. рис. 72, на котором проставлены аналогичные формулы для исчисления и других размеров на схеме<sup>1</sup>).

После того как набор задействованных в расчетах пропорций проверен на их неизменную каноничность, а результаты расчетов сверены с размерами на оригиналах, можно сказать несколько слов о сюжетной стороне в графическом маршруте для текста. Ибо у этой ломаной и переплетающейся внутри себя фигуры есть определенный и небезыntересный сюжет.

Чертежная фигура, придуманная для текста, но освобожденная теперь от него и рассмотренная сама по себе, производит сильное впечатление. Выше говорилось о числовой гармонии, лежащей в ее основании. Эта фантомная гармония, вскрываемая только аналитическим путем, все же материализована на бумаге и предстает, хотя и опосредованно, перед нами как чертеж. Но и форма воплощения необычна. Единой ломаной линией образовано в рамке множество фигур, практически не поддающихся наименованию. Это не дает возможности перечислить их здесь – и потому, что нет подходящих для них слов, и потому, что, складываясь

<sup>1</sup> Расчеты по этим формулам дают, в совокупности, математическую модель построения. На ее фоне можно оценить степень аккуратности тех или иных построений на оригинале.

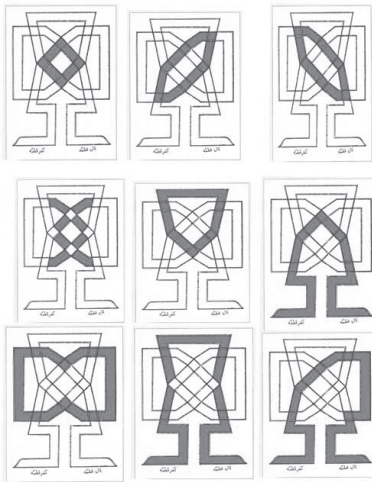


Рис. 73. Персидские стихи типа муаккад. Скрытые фигуры чертежного дизайна

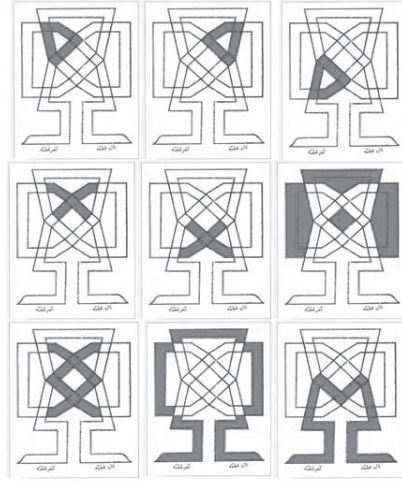


Рис. 74. Персидские стихи типа муаккад. Скрытые фигуры чертежного дизайна (продолжение)

то с одной, то с другой фигурой или собираясь в группы, они многократно меняют конфигурации и общее число их как бы умножается, оставаясь при этом одним и тем же. Однако их можно *показать*, и неполный набор таких фигур приведен на рис. 73 и 74. Несмотря на то что число фигур неопределенно, а их конфигурации эфемерны, все они оставляют ощущение своей полной уместности, а также упорядоченности на чертеже (в основном за счет симметрии) при абсолютной аритмичности их считывания с листа: все они находятся одновременно в поле зрения, но глаза лишь на мгновение останавливаются на какой-либо, тут же непроизвольно перемещаясь то в одну, то в другую сторону. Этот эффект очень распространен в исламском искусстве, и на другом материале мы уже рассматривали его в разделе 4 главы 3 о «прекраснейших именах Аллаха».

Возвращаясь к вопросу о сюжете в узком смысле этого слова, – т. е. к вопросу о сюжете данного коленчатого построения, – мы рискуем предположить, что главные его аксессуары находятся

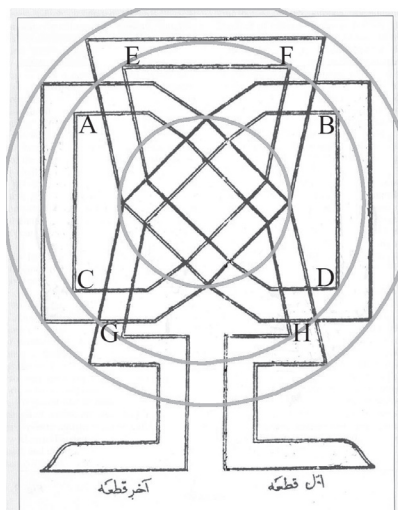


Рис. 75. Чертежное выявление квадратов в фигурном стихе

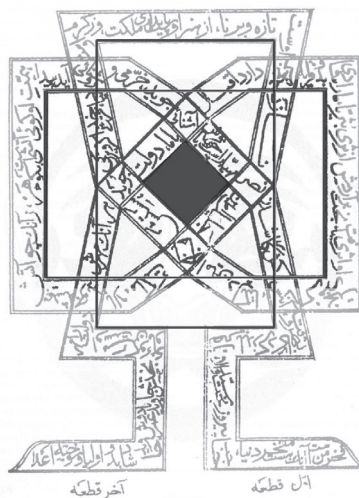


Рис. 76. Персидские стихи типа муаккад. Сюжетная доминанта дизайнера (квадрат в квадрате)

в той части «рамки», которую условно можно обозначить как «невыраженный квадрат». На рис. 71 этот «квадрат» лишен всех четырех углов и зримыми очертаниями напоминает мальтийский крест. Но окружность, описанная *вокруг* этого креста (см. рис. 74 и 76), помогает понять, что это все-таки потенциальный квадрат, сознательно лишенный углов. Он маркируется первой (наружной) окружностью<sup>1</sup>, но эта маркировка необычна (она осуществлена не четырьмя, а восемью пересечениями окружности с квадратом). Иначе говоря, зона *этого* квадрата представляет собой два перекрещивающихся прямоугольника – ABCD и EFGH, – отчасти воображаемые, отчасти реальные (рис. 70 и 76).

Несмотря на разные конфигурации, по своим крайним точкам эти две фигуры могут быть представлены именно как «невыра-

<sup>1</sup> Следует отметить, что и две другие окружности описаны вокруг своих, тоже невыраженных, квадратов.

женные» прямоугольники. Оба равны друг другу по ширине и по высоте и имеют один и тот же пропорциональный формат – 7 : 5 (т. е. 1,4). Скрещиваясь, эти два прямоугольника нетривиальным способом рожают настоящий квадрат, единственную истинно геометрическую фигуру во всем ансамбле и его доминанту (он поставлен в центре торчком, как ромб). Диагональ этого квадрата относится к его стороне как 7 : 5 (1,4), – очевидно, *в пандан* к форматам упомянутых «прямоугольников». На стыках именно этих трех фигур, связанных, как выясняется, помимо прочего еще и числовой аллюзией, и расположен весь вставной текст, «гвоздь» этого артефакта. А сам артефакт, напомним, построен в *рамке* формата 9 : 7.

### 3. «Клетки Арберри»

Здесь речь пойдет о графической модели, которая соединяла акт простой переписки арабского текста с задачей художественного расположения его на рукописной странице (см. рис. 77). Необычная структура текста, порождавшаяся этой моделью, давно уже обращает на себя внимание. Начиналось это исследование с поиска формулы для словесного описания данной модели в каталогах рукописей. Впоследствии это внимание выражалось и выражается до сих пор в том, что рукописи с подобной организацией текста на странице охотно экспонируются на выставках рукописей, а репродукции таких страниц регулярно попадают в художественные альбомы, посвященные арабскому или мусульманскому средневековому искусству. Представляя собой одну из характерных черт мусульманской книжной культуры, она не может быть обойдена вниманием и в настоящей книге. При повсеместном использовании этой модели в мусульманском мире она применялась, как кажется, только к текстам на арабском языке. Но уверенно говорить об этом пока рано, т. к. под таким углом зрения эта модель еще, кажется, никем не рассматривалась,



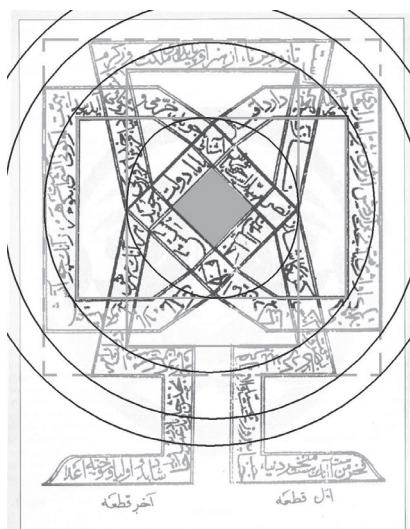


Рис. 77. Художественное расположение арабского текста на рукописной странице



Рис. 78. Коран. Рукопись С 705 (собрание ИВР РАН), л. 222b. Каллиграфический список

а процесс выявления соответствующих рукописей и знакомства с ними еще только начинается.

Сама же модель, как уже сказано, очень приметная, поэтому ее любят показывать на выставках арабских рукописей. Оттуда в основном и приходят к нам материалы, необходимые для исследования.

### 3.1. Кораны

Каллиграфический список Корана, о котором пойдет речь ниже (рис. 77), хранится в ИВР РАН<sup>1</sup>. В этом роскошном экзем-

<sup>1</sup> Краткое описание его см.: [АРКК. № 24] (шифр рукописи – С 705). В рукописи 272 листа. Лист 265а опубликован в: [Рукописная книга, 1987. Рис. 29]; цветная репродукция листа 222b опубликована в выставочных каталогах [De Bagdad à Isfahan, 1994. P. 274, № 61; 1995. № 61; Pages of Perfection, 1995. № 61; Von Bagdad bis Isfahan, 1995. № 61]. На последней и будет в основном базироваться наше исследование.

пляре утрачен первый лист с текстом первой суры Корана, «Фатихи», которая располагалась на его оборотной (verso) стороне и была иллюминирована, должно быть, так же, как и его уцелевший, но частично попорченный «визави» с началом второй суры. Вместе они составляли бы так называемый двойной (или парный) фронтиспис (*англ.* double page frontispiece)<sup>1</sup>. Последние три листа этой рукописи (лл. 270–272) остались по каким-то причинам недооформленными иллюминатором и, неся на себе тексты очень коротких сур, приобрели внешний вид, несколько отличающий их от остальной части рукописи. В остальном же вся рукопись выглядит так, как опубликованные из нее страницы в выставочных каталогах (их четыре) и в настоящем издании (рис. 77).

В характеристике этой рукописи, приведенной в выставочных каталогах<sup>2</sup>, есть место, делающее уместным разговор об особой форме организации текста в арабских рукописях, условно названной мной «клетками Арберри». Вот оно: «Интересна необычная композиция (курсив мой. – В. П.) большей части текста. Красивый и уверенный насх находится в составной рамке (22 × 15,3 см)<sup>3</sup>, разделенной по горизонтали на две части, каждая из которых включает, как правило, по 6 строк. Одна строка сверху, одна посередине и одна внизу страницы написаны почерком рик'а ; два парных вертикальных орнамента помещены справа и слева от текста...»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Может быть, правильнее назвать это «первый иллюминированный разворот в рукописи» (термин «фронтиспис», тоже не слишком подходящий к арабской практике, все же больше отвечает украшениям на первых страницах рукописей, т. е. на листах 1а).

<sup>2</sup> См. предыд примеч.

<sup>3</sup> Указанные размеры свидетельствуют, что имеется в виду большая рамка (на каталожной репродукции ее размеры – 215 × 150 мм), включающая в себя и 12 строк *насха*, и 3 строки *рик'а*, т. е. весь текст на странице (примеч. мое. – В. П.).

<sup>4</sup> De Baghdad a Ispahan, 1995. P. 274, № 61 (= Pages of Perfection, 1995. № 61).



Рис. 79. Коран. Рукопись С 705 (собрание ИВР РАН), лл. 270b–271a. Текст в «клетках Арберри»

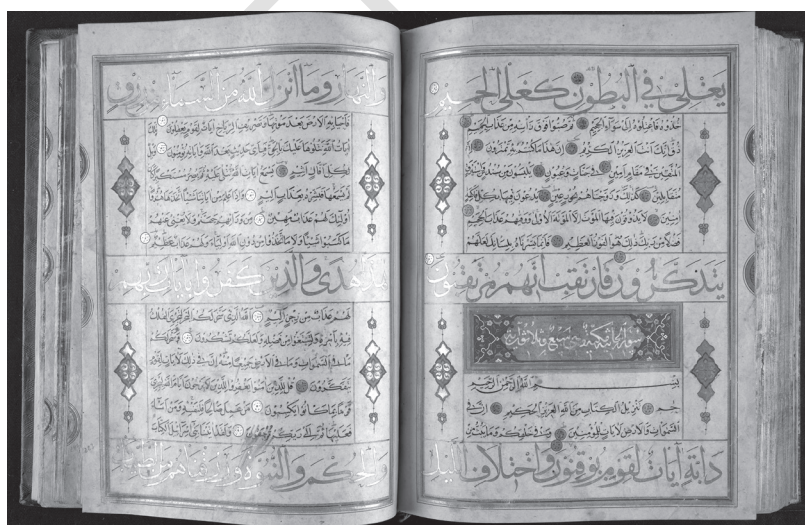


Рис. 80. Коран. Рукопись С 705 (собрание ИВР РАН), л. 222b. Текст в «клетках Арберри»

В рамках данного исследования особенность композиции, отмеченная в цитате, может быть описана по-другому следующим образом. *Рамка*, в которой находится текст<sup>1</sup>, представляет собой прямоугольник *формата* 36 : 25. Такая рамка уже встречалась в этой книге в главе о фронтисписах<sup>2</sup>. Там мы оставили ее без объяснений. Теперь, при повторной встрече с ней и после обстоятельного знакомства с другими вариантами геометрической гармонизации в рукописях, можно включить ее в общий пакет пропорций, рассматриваемый нами как канонический. Она вполне увязывается с уже обозначенной нами в других местах книги эстетической игрой с числами первого десятка. Кажется, что здесь числа совсем другие. Но они легко преобразуются в  $6^2 : 5^2$  и в такой записи обнаруживают-таки свою причастность к общей художественной системе, которую мы исследуем (надо не забывать, что в основе этой системы лежат не математические теории и представления, а всего лишь художественное отображение в обыденном сознании и художественном ремесле некоторых из их следствий)<sup>3</sup>.

Там, где в арабской рукописи есть рамка, есть, как правило, и ее деление. Здесь оно обобщено на рис. 81. Что оно собой представляет в метрологическом смысле?

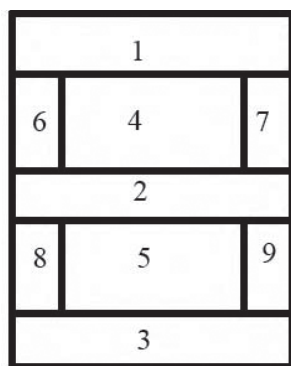


Рис. 81. Коран.  
Рукопись С 705  
(собрание ИВР РАН),  
л. 222b. Схема раскроя  
прямоугольной рамки  
на «клетки Арберри»

<sup>1</sup> На самом деле это целая система концентрических рамок. Мы же имеем в виду одну-единственную, ту «ниточную» рамку, образующую *внутренний периметр* этой «системы».

<sup>2</sup> Глава 1, раздел 3 «Арабский Апостол».

<sup>3</sup> Подобно тому, как в музыке числа (количественная характеристика звуковых гамм) отображаются в звуковых образах.

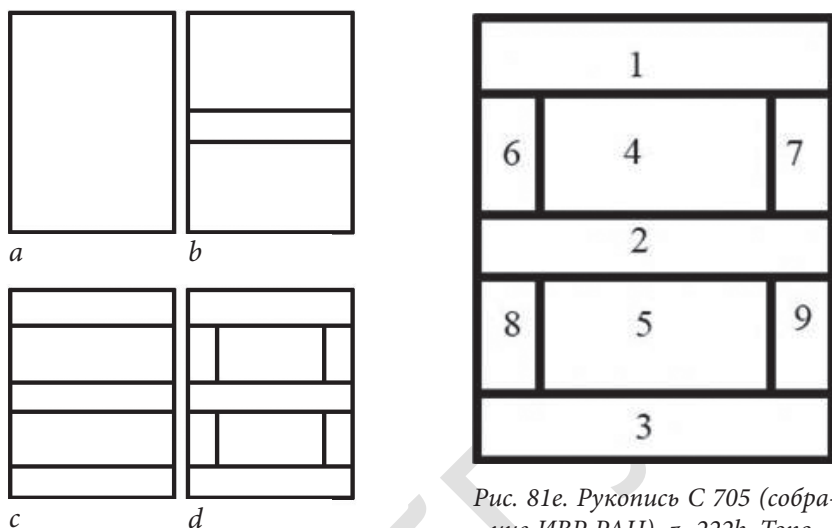


Рис. 81. Блок-схема построения «клеток Арберри»

Рис. 81е. Рукопись С 705 (собрание ИВР РАН), л. 222b. Топографическая схема размещения текстов и украшений

На четырех схемах (рис. 81, *a–d*) показана композиция иллюминированной страницы из выставочного каталога<sup>1</sup>. На рис. 81а представлена сама *рамка* в пропорции  $6^2 : 5^2$ . На рис. 81b она уже разделена на три участка, первый и третий из них имеют пропорциональный формат  $25 : 16$  ( $5^2 : 4^2$ ), а второй – это уже готовая клетка для средней строчки, написанной почерком *рик'а*, – имеет формат  $25 : 4$  ( $6,25$ ). При этом два соседних участка (1-й + 2-й, а также 2-й + 3-й), взятые вместе, составляют (каждая пара) формат  $5 : 4$  ( $1,25$ ). На рис. 81с прослеживаются следующие *форматы*: прямоугольники № 1, 2 и 3 –  $6 : 1$  (каждый). На рис. 81е регистрируются следующие нюансы: прямоугольники № 4–5 имеют *формат*  $8 : 5$ , а вертикальные прямоугольники по их сто-

<sup>1</sup> Последовательность схем не означает, что таким был и порядок построения рассматриваемой композиции. Она лишь следует демонстрационным удобствам, постепенно наращивая число фигур внутри рамки и показывая причастность каждой из них к канонической пропорциональности



ронам (№ 6–9) все имеют одинаковый *формат* 10 : 3 (3,333).

Нужно признаться, что в рукописи С 705 все эти пропорции *довольно не точны*, хотя *очень напоминают канонические номиналы*.

Раскрой площади, заключенной в основную рамку, на множество прямоугольных секций (см. рис. 81*d*) мы и назвали «*клетками Арберри*». Такой тип деления прямоугольника связан, конечно, с характером расположения текста на странице. Один из вариантов такой связи, тоже многоступенчатой, как и в данном случае, был подробно рассмотрен в первом сюжете этой главы. Теперешний случай в принципе отражает ту же самую манеру усиливать чертежной графикой нестандартную подачу текста. Но в своих конкретных характеристиках он представляет не единичную графическую клеточную модель, а довольно распространенный в рукописях тип организации текста на странице. В случае с турецкой рукописью (см. примеч. 2 и 3 на с. 161) сложный раскрой площади внутри рамки был важен для нас тем, что на нем можно было показать, как строго иллюминатор соблюдал канонические пропорции в каждом участке. Теперь мы видим всего лишь *тенденцию* к каноническим пропорциям, стремление соблюсти их, не всегда достигающее цели<sup>1</sup>. Посмотрим на эту ситуацию с другой стороны.

Текст в рукописи С 705 – это Коран. На странице, которую мы разбираем (л. 222*b*), записан его текст начиная с трех последних слов стиха 46:30(31) – «...от наказания мучительного» – до стиха 46:35(36): «...дня. Возвешение! Разве ж губят кого-нибудь, кроме народа нечестивого?», которым заканчивается 46-я сура «Пески». После этого идет начало суры 47-й («Мухаммад») – ее титул, затем первый стих и начало второго<sup>2</sup>. Выделение в этом *сплошном* тексте *трех* строк, записанных «парадным» почерком и золотом, является приемом украшения страницы и всего лишь

<sup>1</sup> Неточность в построениях – это индивидуальная характеристика рукописи С 705. Аналогичные построения в других рукописях, как будет видно из дальнейшего изложения, обычно строже соблюдают пропорциональные нормы.

<sup>2</sup> Коран, 1963. С. 402–403.



одним из элементов иллюминации, которых на этой странице несколько. Никаких смысловых нагрузок выделяемый на страницах текст не несет. Так выглядит схема иллюминации на том же тексте в русском переводе (рис. 82).

**от наказания мучительного. 31(32) А кто не ответит призывающему Аллаха,**

тот не избавится от Него на земле, и нет ему помимо Него защитников. Эти - в явном заблуждении!» \*

И разве они не видели, что Аллах, который сотворил небеса и землю и не ослаб в их творении, в состоянии оживить мертвых? Да, поистине, Он – мощен над всякой вещью! \* И в тот день, когда будут представлены те, которые не веровали, пред огнем... Разве это не по праву? Они скажут: «Да, клянемся нашим Господом!» Он скажет: «Вкусите же наказание за то, что вы не веровали!» \* Терпи же, как терпели обладатели твердости из

посланников, и не торопи в угоду им! В тот день, когда они увидят то, что обещано, как будто бы они пробыли только час

**дня. Возвешение! Разве ж губят кого-нибудь, кроме народа нечестивого? \***

♦Сура «Мухаммад» – салла-ллаху алайхи ва алихи.

Это восемьдесят восемь стихов♦

Во имя ..... Аллаха милостивого, милосердного!  
У тех, которые не веровали и уклонились от пути Аллаха, Он направит в заблуждение дела их. \* А у тех, которые уверовали и творили благие деяния, и уверовали в то, что было ниспослано Мухаммаду, – а это – истина от их Господа, –

**Он загладит дурные деяния и упорядочит их состояние.**

Рис. 82. Коран. Рукопись С 705 (собрание ИВР РАН), л. 222b.  
Структура текста в «клетках Арберри» (русский перевод)

Такая иллюминация создает на странице, в сущности, просто перебивки текста. Из-за них он начинает смотреться отчасти как картинка, точнее – как аппликация, состоящая или из двух раз-

ных текстов (ввиду разных почерков), или из чередования более значимых и менее значимых сегментов одного текста (из-за трех строк, написанных более крупно). Это обстоятельство заметно, до известной степени, и по характеру описания в выставочном каталоге (см. выше). А между тем это цельный связный текст Корана, и по его переводу на русский видно, что никакого повышенного (по содержанию) значения строки, написанные почерком *рик'а*, не имеют. Тогда к чему же эта перебивка почерков?

Ответ, в общем, очевиден. Строки почерком *рик'а* введены для придания страницам более нарядного вида. Однако этим почерком пишется не весь Коран, а лишь каждая седьмая строка рукописи (может быть, потому, что каллиграфическое письмо – это дорогостоящий труд и его используют понемногу). А почему для строк *насхом* выбрана укороченная строка? Тоже как будто понятно: укороченные строки своими черными чернилами еще больше оттеняют золотые строки почерком *рик'а*, выделяя заодно и их длину. И еще: они оставляют по обеим своим сторонам место для дополнительного декорирования страниц. В итоге действительно получается просто аппликация, и это как бы подчеркивается заключением каждого ее компонента в отдельную, свою собственную, рамку. Что появилось раньше – идея ли свести на странице два почерка в одном тексте или же изобретенный тип раскроя (расчерчивания) прямоугольника подсказал идею заполнять получившиеся графы («клетки») разными почерками? Независимо от ответов на эти вопросы (они не могут быть даны в настоящее время; не исключено, что и идея, и форма ее воплощения родились одновременно и в одной и той же голове), – независимо от ответа ясно, что эта новая форма прижилась и распространилась. Никакой статистики на этот счет еще, конечно, нет. Но минимальное подтверждение сказанного привести можно. Так, из 244 иллюминированных рукописей Корана в собрании Честера Битти, которые описал А. Дж. Арберри<sup>1</sup>, 22 (т. е. 9% от общего

<sup>1</sup> Arberry, 1967.

числа) оформлены именно в этой клеточной манере. Организация текста по описанной выше *девятичленной парадигме* в реальных рукописях имеет варианты. Можно выделить два критерия для их различения. Один из них *каллиграфический* – в каждой рукописи использовались обязательно два вида *письма* (крупное и более мелкое), которые, к тому же, представлены обычно двумя разными (реже – только одним) *почерками*. В коллекции Честера Битти это два *насха* (разной величины) или *сульс* и *насх*<sup>1</sup>. Но встречаются, как отмечают археографы, и другие пары почерков: *мухаккак* и *насх*<sup>2</sup>, *рик'а* и *насх*<sup>3</sup>. По-разному решался в рукописях и цвет чернил для альтернативных почерков в указанных парах<sup>4</sup>. Вторым критерий – это число строк, приходящихся на долю каждого из двух почерков, их соотношение, а также взаимное расположение разнопочерковых строк на странице.

Таблица 2

**Рукописи Корана из собрания Библиотеки Честера Битти,  
описанные А. Дж. Арберри**

№ п/п	№ описаний и иллюстраций по каталогу	Дата рукописи	Чередование почерков	Шифр рукописи и № листа
a	b	c	d	e
1	43 & pl. 28–30	582/1186 г.	крупный и средний <i>насх</i> <sup>5</sup>	Ms. 1438
2	133	VII/XIII в.	крупный и средний <i>насх</i> <sup>6</sup>	Ms. 1449
3	135	701/1301–1302 г.	крупный и средний <i>насх</i> <sup>7</sup>	Ms. 1467

<sup>1</sup> См. табл. 2, столбец d.

<sup>2</sup> См., например: [Déroche, 1985. P. 127, № 533].

<sup>3</sup> Как в рукописи C 705, см. выше рис. 70.

<sup>4</sup> См. табл. 2, столбец d.

<sup>5</sup> В обоих случаях – черными чернилами.

<sup>6</sup> Соответственно – серебряными и золотыми чернилами.

<sup>7</sup> И тот, и другой – черными чернилами (Арберри отмечает особую элегантность обоих вариантов *насха*).

Окончание табл. 2

a	b	c	d	e
4	57	ок. 762/1361 г.	сульс (золотом) и насх	Ms. 1455
5	64	VIII/XIV в.	сульс и насх	Ms. 1484
6	66	VIII/XIV в.	крупный и средний насх	Ms. 1494
7	139 & pl. 5	834/1430–1401 г.	сульс (золотом) и насх	Ms. 1499, л. 205b
8	188	859/1455 г.	сульс и насх	Ms. 1504
9	147 & pl. 6	888/1483 г.	сульс <sup>1</sup> и насх	Ms. 1502, л. 1b
10	106 & pl. 4	IX/XV в.	сульс и насх	Ms. 1482
11	144	IX/XV в.	крупный и мелкий насх <sup>2</sup>	Ms. 1519
12	191	IX/XV в.	сульс и насх	Ms. 1513
13	193 & pl. 62	IX/XV в.	сульс и насх	Ms. 1512, л. 2a
14	153	961/1554 г.	сульс <sup>3</sup> и насх	Ms. 1540
15	155 & pl. 53	982/1574–1575 г.	сульс <sup>4</sup> и насх	Ms. 1534.
16	156 & фронтиспис и pl. 7	X/XVI в.	сульс <sup>5</sup> и насх	Ms. 1558, лл. 442b, 445a
17	157	X/XVI в.	сульс <sup>6</sup> и насх	Ms. 1525
18	158	X/XVI в.	сульс <sup>7</sup> и насх	Ms. 1531
19	160	X/XVI в.	сульс <sup>8</sup> и насх	Ms. 1538
20	162 & pl. 54	X/XVI в.	сульс <sup>9</sup> и насх	Ms. 1545
21	164 & pl. 8 и 56	X/XVI в.	сульс <sup>10</sup> и насх	Ms. 1548, лл. 120b
22	166	X/XVI в.	сульс <sup>11</sup> и насх	Ms. 1541

<sup>1</sup> Поочередно – черными и золотыми чернилами.<sup>2</sup> Крупный насх поочередно – синим и золотом, мелкий – черными чернилами.<sup>3</sup> Поочередно золотыми и черными чернилами.<sup>4</sup> Поочередно золотой и синий.<sup>5</sup> Поочередно золотой и синий.<sup>6</sup> Поочередно синий и золотой.<sup>7</sup> Поочередно синий и золотой.<sup>8</sup> Поочередно синий и золотой.<sup>9</sup> Поочередно синий и золотой.<sup>10</sup> Поочередно золотой и синий.<sup>11</sup> Поочередно – золотой и синий.

Число строк, записанное в виде особой цифровой парадигмы<sup>1</sup>, удачно формализует этот критерий, передает структуру текста на странице, а через нее – и разлиновку страницы под ту аппликационную фигуру, которую мы подвергаем здесь рассмотрению, назвав ее «клетками Арберри»<sup>2</sup>. Некоторые вариации по этому критерию показаны в табл. 2: в одних рукописях текст писался с двумя «парадными» строчками (№ 10 и 14), в одной рукописи – с четырьмя такими строками (№ 9), а в других – их больше всего – с тремя строками. Письмо *насхом*, размещавшееся между такими строками, занимало весь спектр между двумя и восемью строками.

Таблица 3

**Связь структуры текста и ее элементов  
с размером листа рукописи  
(по данным каталога Арберри<sup>3</sup>)**

№ п/п	№ описания в каталоге	Структура текста	Размер листа рукописи, мм
a	b	c	d
1	191	1 + 2 + 1 + 2 + 1 (7 строк)	188 × 130
2	133	1 + 2 + 1 + 2 + 1 (7 строк)	228 × 164
3	147	1 + 2 + 1 + 2 + 1 (7 строк)	384 × 300

<sup>1</sup> См. табл. 2, столбец *c* (структура текста). Единицей в этой парадигме обозначается всегда одиночная строка с крупным почерком, другими цифрами – число строк с более мелким письмом. Количество цифровых знаков в парадигме соответствует числу «клеток» с текстом на странице. Чередование двух цифр в парадигме отражает реальное чередование крупно написанных и мелко написанных сегментов текста, при этом все цифры в парадигме читаются уже не как символы крупного или мелкого текста, а как реальные числа строк с такими текстами, и по их суммам можно определить как общее число строк на странице, так и число строк для любого из двух видов письма.

<sup>2</sup> Название дано по парадигме, которую я заимствую у Арберри, систематически применявшего ее в своем каталоге Коранов из собрания Честера Битти (см. след. примеч.).

<sup>3</sup> Arberry, 1967.

Окончание табл. 3

a	b	c	d
4	188	1 + 3 + 1 + 3 + 1 (9 строк)	292 × 192
5	64	1 + 3 + 1 + 3 + 1 (9 строк)	460 × 346
6	158	1 + 4 + 1 + 4 + 1 (11 строк)	185 × 125
7	193	1 + 4 + 1 + 4 + 1 (11 строк)	224 × 155
8	156	1 + 4 + 1 + 4 + 1 (11 строк)	
9	153	1 + 4 + 1 + 4 + 1 + 4 + 1 (15 строк)	347 × 233
10	66	1 + 5 + 1 (7 строк)	355 × 260
11	144	1 + 5 + 1 + 5 + 1 (13 строк)	187 × 130
12	157	1 + 5 + 1 + 5 + 1 (13 строк)	252 × 162
13	106	1 + 5 + 1 + 5 + 1 (13 строк)	512 × 340
14	135	1 + 6 + 1 (8 строк)	272 × 190
15	139	1 + 6 + 1 + 6 + 1 (15 строк)	347 × 248
16	160	1 + 6 + 1 + 6 + 1 (15 строк)	350 × 217
17	166	1 + 6 + 1 + 6 + 1 (15 строк)	358 × 247
18	155	1 + 6 + 1 + 6 + 1 (15 строк)	385 × 240
19	162	1 + 6 + 1 + 6 + 1 (15 строк)	462 × 303
20	164	1 + 7 + 1 + 7 + 1 (17 строк)	360 × 240
21	57	1 + 7 + 1 + 7 + 1 (17 строк)	475 × 350
22	43	1 + 8 + 1 + 8 + 1 (19 строк)	430 × 315
Всего:			22 рукописи

Эти малосущественные, казалось бы, вариации входили, однако, важной частью в общемусульманскую художественную стилистику, в значительной мере основанную на сочетаниях и перестановках типовых элементов. Изменение числа строк (и крупного, и мелкого письма) вызывало разнообразие в числе, размерах и форматах «клеток». Но канонические пропорции при этом, насколько можно судить, все-таки неукоснительно выдерживались. Случаи неаккуратных построений трактовать как профанацию этого принципа, по-видимому, не следует.



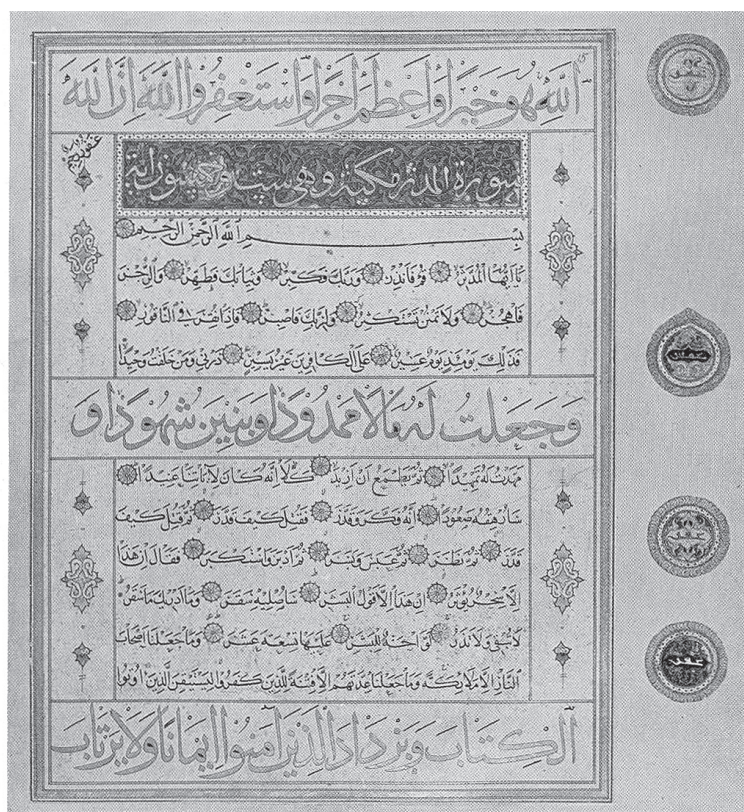


Рис. 83. Коран. Рукопись Ms. 1499 (Библиотека Честера Битти, Дублин), л. 205b. 834/1430–1431 г.

Насколько неуловимо тонкими бывали нюансы этой стилистики, показывает сравнение страницы из рукописи C 705 (рис. 77–79) со страницей из рукописного Корана 834/1430–1431 г., которую опубликовал А. Дж. Арберри<sup>1</sup> (рис. 83 и табл. 2, № 15).

Все, что можно видеть на этих репродукциях невооруженным глазом, комментариев не требует. Сходство – огромно, различия – минимальны и носят второстепенный характер, словно

<sup>1</sup> Arberry, 1967. P. 42, № 139 (Ms. 1499); pl. 5.

обе страницы являются делом рук одного и того же человека<sup>1</sup>. Как орнаментально-текстовые фигуры «клетки Арберри» на сравниваемых страницах идентичны, у них одна и та же парадигма –  $1 + 6 + 1 + 6 + 1$  (15 строк). Это значит, среди всего прочего, что число «клеток» на обеих страницах одинаково (девять:  $5 + 4$ ). Но *пропорциональные* характеристики сопоставимых клеток на каждой из сравниваемых страниц разные (рис. 84, *a, b*), хотя и там, и там они соответствуют нашей гипотезе о пропорциональном каноне. Возможно ли получить такой чертежный эффект, не ставя, с одной стороны, заранее перед собой такой цели и не располагая, с другой стороны, готовыми средствами для ее достижения? Простым подбором размеров для клеток такие задачи не решаются.

Разница между форматами рамок в сравниваемых иллюстрациях (1,44 и 1,333) слишком незначительна, чтобы полагать, что в этих двух рукописях иллюминатор (или иллюминаторы) рассматривали форматы как средство чувственного воздействия на зрителя (читателя). Однотипный раскрой форматных рамок на клетки (тем более при однотипном же и декорировании их) делает эту разницу еще менее воспринимаемой зрительно. В этом смысле художественно они равнозначны, не имея никаких видимых преимуществ одна перед другой. Проще говоря, один из двух форматов, при формировании чувственно воспринимаемого образа упомянутых страниц, фактически дублирует другой. То есть в арсенале иллюминаторов один из них можно признать лишним. Только при инструментальном анализе полноценная креативная функция обоих форматов раскрывается как жонглирование избранными (каноническими) пропорциями.

Эта пара страниц из разных рукописей – тот самый случай, когда гипотеза о пропорциональном каноне иллюстрируется и подтверждается предельно убедительным, как представляется,

<sup>1</sup> Считается, что обе рукописи переписаны в Иране. Но одна точно датирована переписчиком, а вторая (С 705) датируется специалистами слишком противоречиво, то на столетие раньше, то на столетие позже, чем первая.

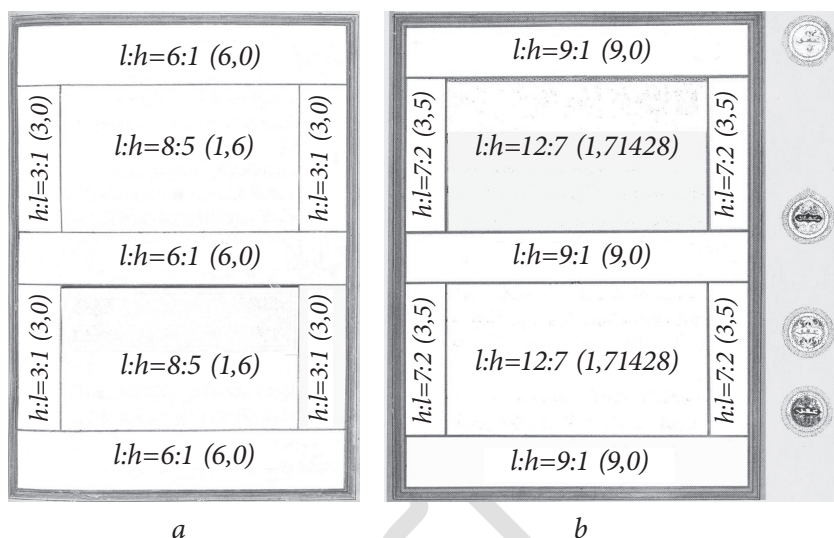


Рис. 84. Раскрой рамок под «клетки Арберри»:

- а) рамка 1,44 (рукопись С 705, собрание ИВР РАН);  
 б) рамка 1,333 (рукопись Ms. 1499, Библиотека Честера Битти, Дублин)

образом. «Клетки Арберри» даже при произвольных параметрах могли бы обслуживать тексты, выполняя простую иллюминационную роль. Поэтому и кажется, что один из иллюстраторов, если их было двое, просто скопировал работу другого, прикрыв заимствование (плагиат) мелкими вариациями в вертикальных (боковых) клетках. На самом же деле здесь не плагиат, а очень изящная аллюзия одной работы на другую: предполагаемый имитатор, «заимствуя» элементы, бросающиеся в глаза<sup>1</sup>, не прихватил почему-то заодно и форматную рамку с клетками. Она у него другая, и, соответственно, по-другому форматированы в ней и клетки.

<sup>1</sup> То есть орнамент в вертикальных клетках. При измененной трактовке упомянутые выше «мелкие вариации» в нем выступают не как прикрытие плагиата, а как намек на то, что впереди еще более значительная переработка «скопированного» оригинала.

Представляется, что один из иллюминаторов, осознавая визуальную неразличимость двух форматов (1,44 и 1,333), *умышленно* создал иллюзию плагиата или, по крайней мере, зависимости своей работы от другого иллюминатора, используя для этого чужой изобразительный видеоряд. Но при этом в конструировании клеточной структуры он совершенно оригинален (см. рис. 84). Видимо, это был художественный прием, род антиномии: живописная составляющая обеих иллюминаций практически одна и та же, в то время как их композиции, *в понятиях пропорционального канона*, совершенно различны<sup>1</sup>.

Наиболее ранний известный мне образец этой формы представлен рукописью 561/1165 г., переписанной в Хамазане (Вена, Национальная библиотека, *Cod. mixt.* 872). Описание этой рукописи<sup>2</sup> и репродукция двух страниц из нее<sup>3</sup> (см. рис. 85) не позволяют прямо заключить, что здесь мы встречаемся именно с *зарождением* новой схемы письма в качестве иллюминации страницы. Д. Дуда отмечает, что число строк *насхон* на страницах этой рукописи – восемь *или больше* (курсив мой. – В. П.), т. е. оно, надо думать, не постоянно. С другой стороны, крупный *сульс* появляется на каждой странице только по *два* раза – в первой строке текста и в последней (третья, проходившая бы по середине страницы, отсутствует)<sup>4</sup>. Наконец, еще совсем не видно распределения

<sup>1</sup> Приведенная трактовка может считаться приемлемой при двух условиях: 1) если обе рукописи иллюминированы одним и тем же мастером (сейчас рукописи разведены во времени целой сотней лет, хотя это сделано, как говорится, «на глаз»; 2) если у каждой рукописи был свой иллюминатор, но один из них видел работу другого (в этом случае нужна более надежная локализация обеих рукописей и желательно иметь представление об истории их бытования между XIV и XVI вв., которыми противоречиво датируется рукопись C 705).

<sup>2</sup> Duda. Textband. Wien, 1992. S. 208–209.

<sup>3</sup> Duda. Tafelband. Wien, 1992. Abb. 29–30.

<sup>4</sup> Ср. с началом в другой рукописи, датированной 781/1379 г. (рис. 86). Число строк на ее странице (л. 1b) нечетное и, следовательно, в тексте есть срединная строка, но, несмотря на это, она так же, как и в приведенном на рис. 85





Рис. 85. Рукопись Cod. mixt. 872, лл. 2b (справа) и 4b (слева)

текста по «клеткам», хотя элементы иллюминации в положенных местах уже присутствуют.

Далее мы видим, однако, уже полностью развившуюся через 21 год схему каллиграфической аппликации. Она представлена в рукописи Корана, переписанной в 582/1186 г. Абдаррахманом б. Аби Бакром б. Абдаррахимом, катибом по прозвищу «Заринкалам» («Золотое перо»)¹. Письмо в этой рукописи, по словам Арберри, последовательно – то крупный, то среднего размера *naskh* по схеме  $1 + 8 + 1 + 8 + 1$ ².

примере, не использована для выделения текста. Вероятно, короткими парадигмами  $1 + 6 + 1$  (на рис. 85) и  $1 + 9 + 1$  (на рис. 86) фиксируется самостоятельная разновидность фигуры «клетки Арберри».

¹ Рукопись Ms. 1438 (Библиотека Честера Битти, Дублин), см.: [Arberry, 1967. P. 16, № 43, pl. 27; Pope, 1958. Pl. 929A; Dimand, 1930. Pl. 70].

² Ш. Блэр [Blair, 2006. P. 217–218] считает возможным изменить названия почерков, данные им в каталоге А. Арберри: “The script is alternately large and medium *naskh*” на “a stately script that shares many features of *muhaqqaq*” – для крупного и “a small script that falls between the classic styles of *naskh* and *rayhan*” – для среднего *naskh*. Еще два Корана с такой же (трехчастной) организацией текста хранятся в Библиотеке Честера Битти: [Arberry, 1967. P. 40–41, № 135 (701/1301–1302 г.); P. 22, № 66 (VIII/XIV в.), pl. 2, № 10 и 14].

Каллиграфическим презентациям арабских почерков парами посвятила несколько страниц Ш. Блэр<sup>1</sup>, опубликовав при этом разворот еще одного Корана, того самого, рассмотрением которого мы завершаем данный параграф. Для нее это был первый датированный и сохранившийся до нашего времени образец: «Первым датированным сохранившимся образцом, в котором использованы два почерка для [единого] текста Корана, является крупная рукопись, завершенная 3 августа 1186 г. и подписанная Абдаррахманом б. Аби Бакром б. Абдаррахимом»<sup>2</sup>. Этот образец (Fig. 6.13) интересен тем, что «клетки Арберри» обозначены в нем только прописью самого «двухразмерного» текста – сами же клетки специально не прочерчены. Но они легко узнаются после того, как фигура получила свое название и объяснение, и выдержаны в канонических пропорциях – 5 : 4 (1,25) по границам длинных строк с крупным письмом: 1–4–1–4–1 (11 строк), и 9 : 8 (1,125) – по границам узкого и мелкого текста<sup>3</sup>. Клеточную структуру Блэр не увидела и написала, подытоживая свой материал: «Что стало новинкой в этой рукописи, так это использование двух [разных] размеров [письма] и даже почерков для одного и того же текста»<sup>4</sup>.

На самом же деле этот каллиграфический эффект виден уже на хамазанской рукописи 1165 г. А с рукописи 1186 г. можно отсчитывать время появления собственно «клеток Арберри».

### 3.2. «Поэма о плаще» ал-Бусири (1211–1294) и тахмисы

#### 3.2.1

Поэтические тексты, рукописи которых дают материал для данной главы, обычно относят к периоду упадка в арабской поэзии. Его признаки коротко, но широким мазком охарактеризо-

<sup>1</sup> Blair, 2006. P. 214–221.

<sup>2</sup> Blair, 2006. P. 217; Fig. 6.13.

<sup>3</sup> Узкий текст имеет две высоты: с двумя заставками (над и под текстом) – 2,0, без них – 1,125.

<sup>4</sup> Blair, 2006. P. 218.



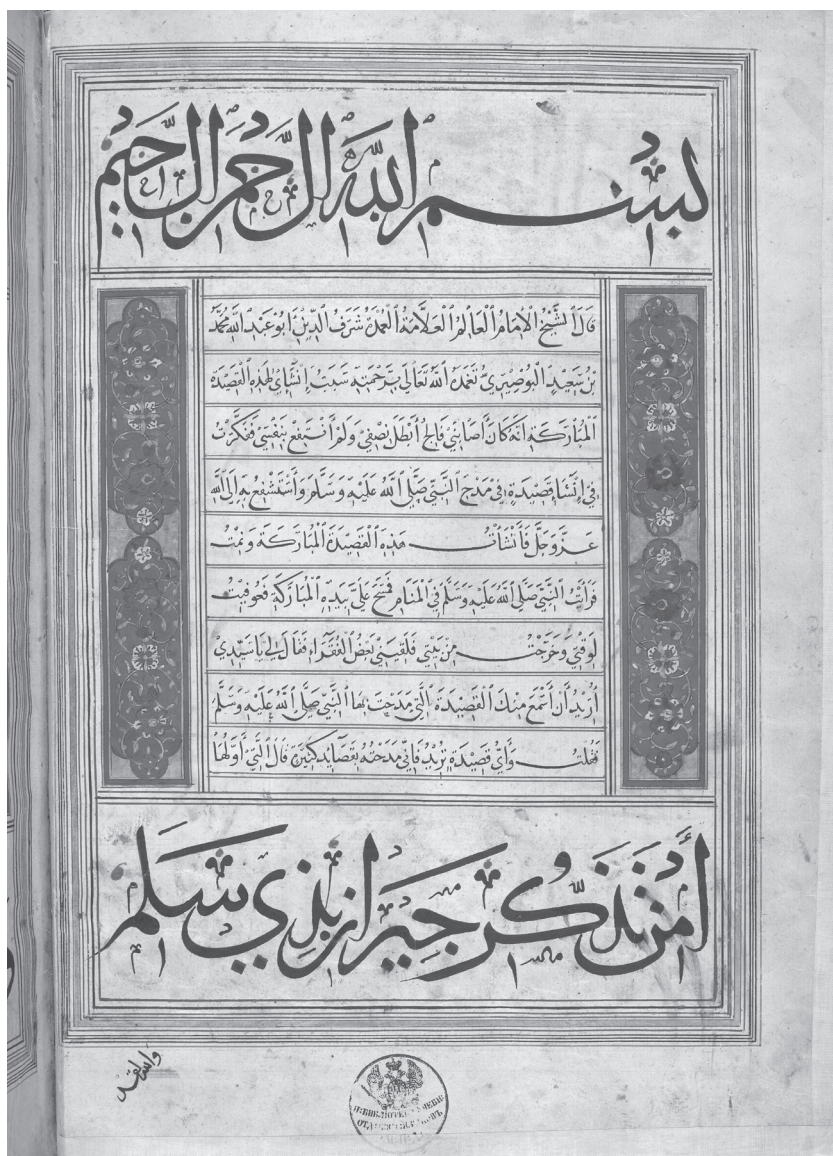


Рис. 86. «Поэма о плаще» Мухаммада б. Саида ал-Бусири.  
 Рукопись D 180 (собрание ИВР РАН), л. 1b. Переписана в 1379 г.

ваны в отечественной литературе И. Ю. Крачковским<sup>1</sup>. Общая картина, нарисованная им, не покажется столь безотрадной, если на явления, названные в приведенной цитате, не смотреть сквозь призму одной только поэзии. Некоторые из них определенно связаны с эстетикой книжного оформления. Именно в этот период стихотворная форма стала широко применяться в целях действительно далеких от высокой поэзии. Мы знаем о стихотворных произведениях пропедевтического характера, посвященных медицине, морской навигации, арабской грамматике и т. д. Посвящались подобные стихотворные произведения и поэтике, и в таких случаях их нечаянно можно принять за плохую поэзию.

На одной из выставок арабских рукописей в Париже демонстрировалась рукопись «Поэмы о плаще» ал-Бусири и *тахмиса* на нее, написанного Таки ад-Дином б. Хиджжат ал-Хамави<sup>2</sup>. Эта рукопись, один из разворотов которой был опубликован в выставочном каталоге<sup>3</sup>, примечательна в нескольких отношениях (рис. 87). Во-первых, она лишена иллюминации как таковой: единственными проявлениями художественности являются две (или три) строки крупного текста золотом и золотая рамка вокруг всего текста. Во-вторых, на фотографии разворота ясно видны горизонтальные линии *мистары* на 15 строк текста, но на правой стороне разворота текст занимает только 9 линий, а на левой – только 11 (вертикальные линии не видны, но, вероятно, они в рукописи все-таки есть – об этом говорит

<sup>1</sup> См.: [Крачковский, 1956. С. 259]. Эта характеристика, где в широком контексте им упоминается и «Поэма о плаще» ал-Бусири, целиком цитируется и в наст. издании, но не здесь, а в Заключении (см. с. 265 и примеч. на с. 267).

<sup>2</sup> Рукопись *Arabe 6072* из Национальной библиотеки Франции (переписана в 1432 г. в Дамаске). Об этой поэме см.: [Фильтшинский, 1991. С. 461–462; Резван, 2004. С. 114–122]; в последнем источнике примеч. 2 посвящено поэме, а все остальное – истории плаща (ал-*бурда*) пророка Мухаммада.

<sup>3</sup> Цветное фото этого разворота (лл. 27b–28a) и описание самой рукописи см.: [L'Art du livre arabe, 2001. P. 48, № 24].

выравнивание текста с обеих сторон при одновременной гармонизации ширины всех строк<sup>1</sup>). Страницы можно с одинаковым основанием считать как недооформленными, так и оформленными полностью, но в наиболее скромном варианте из всех возможных<sup>2</sup>. Для исследователя книжно-рукописных технологий, которые все еще плохо известны, эта рукопись приоткрывает внутреннюю «кухню» книжных ремесленников и дает в то же время основание задуматься об адекватных способах описания подобных страниц. Третьей особенностью данной рукописи (во всяком случае страниц, представленных на опубликованной репродукции) является неунифицированное расположение текста на этих двух страницах. На правой мы видим «правильную» организацию текста (чередование строк крупного и мелкого текста по уже знакомой схеме  $1 + 3 + 1 + 3 + 1$ ), а на левой – «исключение» из правила (чередование строк мелкого текста со строками крупного по иной схеме:  $3 + 1 + 3 + 1 + 3$ ). По-видимому, это означает, что переписчик выбрал для левой страницы «не ту» *мистару*, в результате чего зеркально-симметричное, как в Коране, построение рукописного разворота и не могло состояться.

<sup>1</sup> Действительно, об этих линиях в данной рукописи упоминает и Ф. Дерош: «Основная разлиновка „Тахмиса“ на „Бурду“ ал-Бусири (Париж, Национальная библиотека, *Arabe 6072*) осуществлена с помощью *мистары*. Но переписчик добавил [к линиям *мистары*] сухим стилем (*à la pointe sèche*) две вертикали, чтобы обозначить место, предназначенное для комментария» [Manuel de codicologie..., 2000. P. 176]. См. об этом же еще «Fichier des manuscrits moyen-orientaux datés» (FiMMOD). Цветное фото л. 3а из этой рукописи см.: [Manuel de codicologie..., 2000. P. 138, ill. 47].

<sup>2</sup> В каталоге Шелера опубликован разворот страниц рукописи *Ms. or. Oct. 2319, f. 1b–2a* [Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, 1990. S. 92–94, Abb. 96]. Разворот показывает, что «недооформленными» можно называть только те рукописи, в которых есть указания на намерение создать более богатую иллюминацию, чем реально представлено в данной рукописи. В остальных случаях правильнее говорить только о более или менее богатой иллюминации.

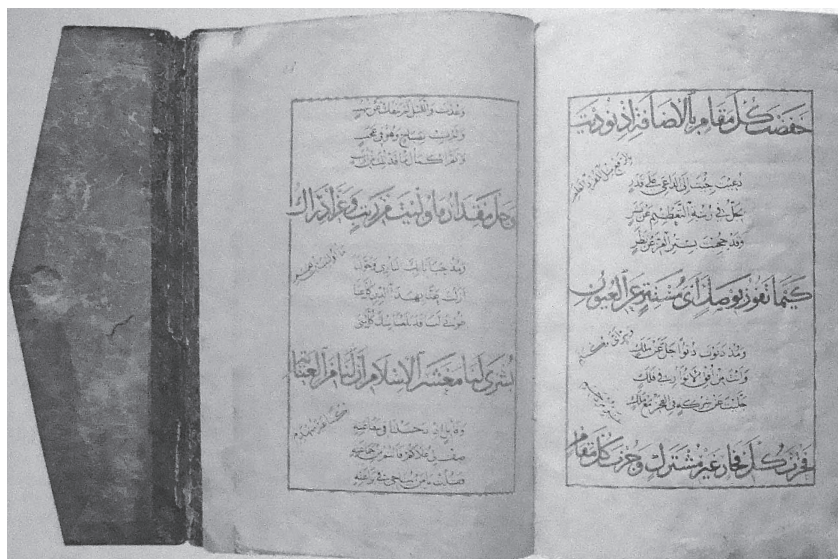


Рис. 87. «Поэма о плаще» Мухаммада б. Саида ал-Бусири.  
Рукопись *Arabe 6072* (собрание Национальной библиотеки Франции,  
Париж), лл. 27b–28a. Переписана в Дамаске в 1432 г.

Дело, однако, не в этом. Малоизученный арабистами *тахмис* как поэтическая форма состоит в том, что к каждому *бейту* какой-нибудь популярной поэмы другой поэт раз за разом добавляет по три своих полустушия с рифмой, которая заимствуется всякий раз из первых полустушии соответствующих *бейтов* основной поэмы. Добавленные полустушия обычно предшествуют стихам (*бейтам*) основной поэмы<sup>1</sup>. Из этого правила и вытекает строфика *тахмиса* в рукописях. В сплошном тексте *тахмиса* внешними признаками (почерком, размерами, цветом и т. п.) разводятся части, принадлежащие двум разным авторам. Вот строфика *тахмиса*:

<sup>1</sup> [Kennedy, 2000; Blair, 2006. P. 333–335] (о рукописи одного из *тахмисов* на «Поэму о плаще» ал-Бусири). Ср.: [Хамраев, 1974. С. 396; Крачковский, 1956а. С. 259].

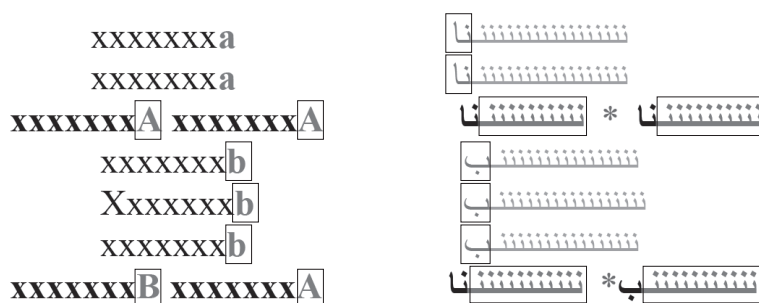


Рис. 88. Строфика тахмиса. Слева – схема для транслитерации латиницей, справа – схема арабского оригинала

Но для такого текста тот стандарт «клеток Арберри», который применялся к Корану (см. выше), по-видимому, и невозможен. Такова особенность *тахмисов*, что в них «красные» (на рис. 88 выделены рамками) места на странице занимает не любая строка текста, как это мы видели в Коранах, а только *бейты* из корневой поэмы, перемежающиеся строчками добавленных к ним полустиший второго автора. В рукописях Корана «титულными» (выделенными) строчками являются, по существу, не сами эти строки, а фиксированные места для них на странице, попадая на которые *любая* часть коранического текста «окрашивается» цветом и/или привилегированным почерком. Она «красна́» только местом, которое предназначенная для иллюминирования «клетка» занимает на странице. Это не смысловое выделение какой-то части текста, а орнаментальное, иллюминационное оформление рукописной страницы. Именно такую ситуацию, не вполне понимая ее природу, имел в виду, например, Т. Стэнли, когда писал, что *форма* главенствует над *сутью* в тех трех рукописях, которые он представлял читателям<sup>1</sup>.

В отличие от Корана, где определенные *линии разлиновки* «красят» текст, в *тахмисах* «выделенными» строками являются

<sup>1</sup> Stanly, s.a. P. 32, 124–125, item 27.



сами *бейты* «Поэмы о плаще», и только они одни. Здесь именно текст первичного автора «красит» то место, на которое он попадает при переписке. Но поскольку между ними обязательно стоят нетитульные строки, ясно, что когда страница заканчивается титульной строкой, следующая за ней страница уже не может начинаться титульной же строкой (ибо между ними всегда найдутся строки обычные, принадлежащие второму автору). Ситуация разрешается чередованием на страницах рукописи двух вариантов, которые и показаны на развороте двух страниц в парижском каталоге. Поэтому на разворотах страниц будут неизбежно повторяться эти два варианта, поочередно меняясь местами: справа – «правильный», а слева – «неправильный», затем наоборот: справа – «неправильный», а слева – «правильный» и т. д.

### 3.2.2

Текст *тахмиса*, однако, может быть организован на страницах рукописи и по-другому. Альтернативную модель предлагает, например, рукопись *D 180* из собрания ИВР РАН, датированная 1379 г.<sup>1</sup> Она уже упоминалась выше в связи с тем, что первые четыре страницы ее текста (лл. 1b–3a) представляют наиболее простую конструкцию интересующей нас фигуры (рис. 86). Ее простоте вполне соответствует такое же простое (относительно) построение прозаического предисловия к «Поэме о плаще», размещенное на этих страницах. Но на последующих страницах, о которых пойдет теперь речь, записан уже собственно *тахмис* этой поэмы с его усложненной строфикой, разобранной выше по парижской (рис. 87) рукописи. Текст *тахмиса* в рукописи *D 180* – тот же самый, что и в парижской рукописи<sup>2</sup>, но уже с другой схемой «клеток Арберри» (рис. 88).

<sup>1</sup> Арабские рукописи..., 1986. Ч. 1. С. 379, № 8662.

<sup>2</sup> На поэму ал-Бусири написано полтора десятка *тахмисов* таким же числом авторов [GAL I, 266, Bearbeitungen 1]. Для нашей темы все они равнозначны, но все же формальные метаморфозы с рукописями психологически целесообразно рассматривать на одном и том же тексте.



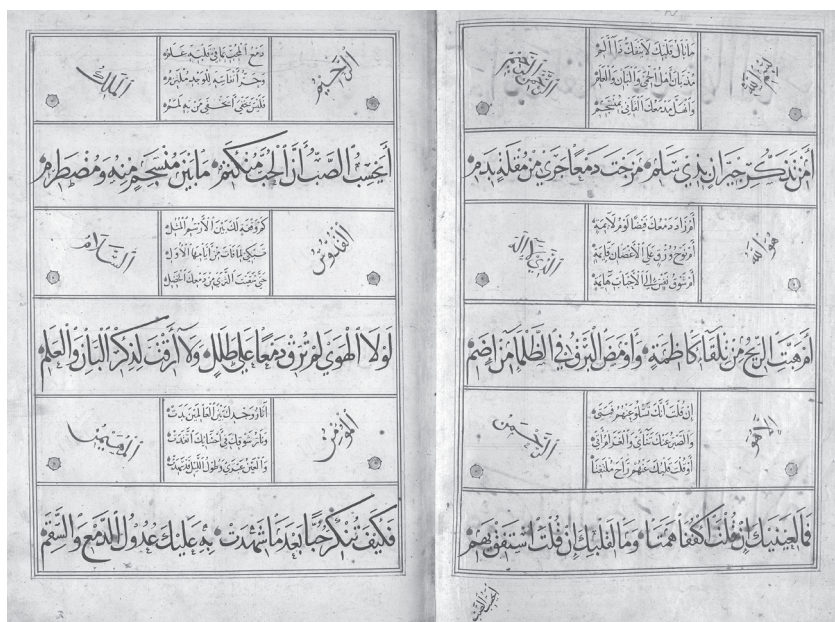


Рис. 89. «Поэма о плаще» Мухаммада б. Саида ал-Бусири.

Рукопись D 180 (собрание ИВР РАН), лл. 2b–3a.

Переписана в 1379 г.

Новый вариант стабилизировал вид рукописной страницы на протяжении всей поэмы. Сравнение разворотов двух сопоставляемых рукописей раскрывает прием, которым был обеспечен этот эффект. Оказывается, все дело в емкости рукописного листа. Но не просто в его размере<sup>1</sup>, а в числе строк *тахмиса*, которое он вмещает. Когда *бейты* поэмы, сколько бы их не помещалось на странице, записываются (в пределах одной страницы) с полным комплектом упятыряющих строк, разметка текста на всех страницах рукописи становится единообразной, как на рис. 88. Если же это условие не соблюдается и разметка текста *тахмиса* такова, что предусматривает отрыв упятыряющих строк от *бейта*, к кото-

<sup>1</sup> В парижской рукописи 310 × 200 мм и 390 × 280 мм в петербургской.

рому они относятся, то общий вид страниц в рукописи становится циклически переменным, как, например, в парижской рукописи.

Второй из указанных вариантов вряд ли является просчетом переписчика. Парижский *тахмис* иллюминирован золотой рамкой и золотыми чернилами, и уже это говорит о нерядовом предназначении рукописи. Действительно, есть сведения, что она была изготовлена для инспектора войск в Дамаске<sup>1</sup>, т. е. для человека, занимающего высокое положение и чувствительного к роскоши. Есть еще одна деталь, заслуживающая внимания. Для золотых *бейтов* базовой «Поэмы о плаще» на страницах не хватало места (ширины листа), и их концовки переписчик дописывал обыкновенными черными чернилами выше или ниже золотых строк и под углом к ним (рис. 89). Эта манера была довольно распространенной, возможно, потому, что она и сохраняла общепринятую для *тахмисов* клеточную форму подачи, и в то же время в некотором роде оправдывала отсутствие в положенных местах дорогостоящей иллюминации тем, что место для нее было отдано под полустишия поэмы, прославляющей пророка Мухаммада.

Эта приверженность форме позволяет нам перейти к рассмотрению ее метрологического вклада в общую тему настоящего исследования.

### 3.2.3

В предыдущих разделах было показано, что форма каллиграфической аппликации использовалась при копировании Корана<sup>2</sup> и «Касидат ал-бурда» ал-Бусири<sup>3</sup>, т. е. текстов, которые связаны с именем пророка Мухаммада. В 1990 г. опубликовано описание «Китаб футувват-нама» в берлинской рукописи X/XVI в. Содержание этого сочинения тоже связано и с Кораном

<sup>1</sup> L'Art du livre arabe, 2001. P. 48, № 24.

<sup>2</sup> Например, 22 такие копии Корана, описанные в каталоге Арберри, находятся в Библиотеке Честера Битти (Дублин).

<sup>3</sup> Арабские рукописи с «Касидой плаща» ал-Бусири: GAL I, 264-265; SB I, 469. См. также: [Rezvan, 1998. P. 25; 32, note 8; Basset, 1894] и рец. Гольдциера

и с *сунной*<sup>1</sup> пророка Мухаммада, а текст в нем организован следующим образом: «Die Seiten sind durchgehend wie folgt gestaltet: Erste und letzte (= neunte) Zeile in grosser schwarzer Schrift, die mehr oder weniger die volle Breite des Schriftspiegels – bis zur Umrahmung – einnimmt; Zeile zwei bis vier und sechs bis acht in mittelgrosser schwarzer Schrift, rechts und links ca. 1 cm eingerückt; die mittlere (= funfte) Zeile in grosser goldener Schrift mit schwarzen Vokalzeichen. Schriftspiegel mit einer schmalen, mit feiner schwarzer Linie umrandeten Goldleiste umrahmt, darum herum eine weitere schwarze und eine blaue Linie. Die in grosser Schrift geschriebene Zeile ist durch eine schwarz umrandete Goldlinie vom vorausgehenden und folgenden Text abgetrennt; die eine schwarz umrandete Goldlinie vom vorausgehenden und folgenden Text abgetrennt; die eingedruckten Zeilen rechts und links sind durch eine entsprechende Goldlinie eingegrenzt»<sup>2</sup>.

Этим сочинением список жанров, привлекательных для каллиграфической аппликации, увеличился на одну единицу. К сожалению, не во всех каталогах регистрируется наличие этой

---

на эту книгу [Revue de l'histoire des religions. Vol. 31. 1896. P. 304–311]; Хилал ас-Саби, 1983. С. 60, 111, примеч. 5 к гл. 4; EI. S. 830]. П. Ф. Кеннеди сообщает, что до нашего времени дошло более 80 тахмисов «Поэмы о плаще» ал-Бусири и что в одной из библиотек собрано сразу 69 из них [Kennedy, 2000]. Энциклопедическая статья Кеннеди о *тахмисах*, между прочим, совершенно не касается форм воплощения *тахмисов* в рукописные книги, что является пережитком былого пренебрежения к подобным сюжетам, тянущегося в сегодняшний день из XIX в. Судя по списку литературы в его статье, исследований *тахмиса* до сих пор нет, так что один-два абзаца на тему «*тахмис* в арабском книжно-рукописном искусстве» совсем бы не помешал энциклопедической статье.

<sup>1</sup> См. о сунне: [Пиотровский, 1991. С. 214].

<sup>2</sup> Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, 1990. S. 92–94, Nr. 94 und Abb. 96. Цитата из каталога специально приводится здесь без перевода – просто как пример крайне сложного описания, к которому приходилось прибегать при отсутствии обобщенного представления о «*клетках Арберри*». Автор каталога понимал это и поэтому свое описание сопровождал фотокопией двух страниц из этой рукописи (Abb. 96).



Рис. 90. Собрание молитв на каждый день недели. Рукопись XVI в.  
Переписана каллиграфом Ахмадом ал-Карахисари

формы в рукописях. Поэтому дать сколько-нибудь адекватную характеристику ее популярности в разное время и в разных регионах мусульманского мира не представляется сейчас возможным. Основным источником наших знаний на этот счет являются пока что не каталоги основных (старых) собраний рукописей, а выставочные каталоги, а также описания некоторых молодых частных коллекций рукописей и каталоги, выпускаемые организаторами крупных международных аукционов. Все они содержат немало иллюстраций, а также сведения о рукописях, подчас очень подробные и важные в научном отношении. С использованием таких источников, не всегда, к сожалению, попадающих в российские библиотеки, и готовился материал данного раздела книги. Один из таких каталогов как раз добавляет к вышеупомянутым текстам, заслужившим аппликационно-каллиграфическую иллюми-

нацию, *собрание молитв на каждый день недели* (рис. 90)<sup>1</sup>. Текст этих молитв записан известным османским каллиграфом XVI в. Ахмадом ал-Карахисари<sup>2</sup>. Опубликованный разворот рукописи (номера листов не указаны, но по тексту можно определить, что на них – конец субботней и начало воскресной молитв) дает возможность определить структуру аппликации как 1 + 3 + 1 + 3 + 1 (9 строк).

Т. Стэнли описывает структуру *текста* в этой рукописи следующим образом. Текст «написан тремя различными типами письма внутри пятичастной формы страницы. Форма первенствует над следованием семи молитв, так что заголовки этих последних, написанные золотым *сульсом*, изменяются в размере в соответствии с требованиями [формальной] структуры (layout). Так, заголовок [молитвы] на пятницу (л. 1b, строка 1) имеет 107 мм в длину, а *алиф* в нем имеет 20 мм в высоту, тогда как заголовок на субботу (л. 2a, строка 7), который, будь все однотипным, был бы длиннее, имеет всего 68 мм в длину, а *алиф* в нем имеет в высоту только 12 мм. Остальной текст [на странице] написан черными чернилами, а [всего] на странице – девять строк: строки 2–4 и 6–8 написаны *насхом*, если только заголовок золотым *сульсом* не прерывает их, а строки 1, 5 и 9 записаны одним из более крупных почерков. В большинстве случаев строки 1 и 9 писаны *мухаккаком*, а строка 5 – *сульсом*, но когда титул *сульсом* попадает на первую строку, как на листах 1b и 4b, эта модель меняется, так что девятая строка тоже записывается *сульсом*, а пятая – *мухаккаком*. Такой изощренности нелегко достичь»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Адийат аййām ал-усбу; см.: [Stanly, s.a. P. 124, item 27; P. 82–83, item 27 (pl.)].

<sup>2</sup> О нем см.: [Ünver, 1948].

<sup>3</sup> Stanly, s.a. P. 124–125. Может быть, в этом случае правильнее было бы говорить, что изощренность возникла сама собой, т. е. без каких-либо усилий: длинные и короткие строки чередовались регулярно, и заголовки размещались в соответствии с их очередностью.

Это описание не очень просто понять, потому что существенные и второстепенные элементы перечисляются в нем как равноправные. Страница рукописи увидена здесь глазами преимущественно рукописника-«текстовика». Но на нее нужно посмотреть теперь еще и глазами дизайнера, поскольку, как мы договорились, речь в подобных случаях идет о страницах рукописи, *иллюминированных текстом*.

Данный текст заключен в прямоугольную рамку формата 5 : 3 (1,666), которая многократно уже встречалась нам на страницах этой книги. Откликаясь на *эту* пропорциональность, рамка разделена на пять равновеликих горизонтальных секций (см. рис. 90). Это легко проверяется и визуально, и циркулем-измерителем. Визуальным подтверждением является, к примеру, наличие фигуры «квадрат между двух прямоугольников» – она составлена из трех центральных секций (двух трехстрочных и однострочной между ними). А циркулем проверяется точность построения двух крайних секций, первой и последней: их высота должна составить (по построению<sup>1</sup>) ровно  $\frac{1}{5}$  высоты *рамки*. В данном случае такое разделение прямоугольника формата 5 : 3 *приспособлено* к пятичастной же (вот какое совпадение!) формуле организации текста по типу каллиграфической аппликации. Приспособление было произведено переделкой пятичастной рамки (см. рис. 81c) в девятичастную (см. рис. 81d и 81e), уже описанной нами в разделе 1 данной главы.

В первой, второй и третьей частях<sup>2</sup> рамки текст пишется крупно (тем или иным почерком) и в одну строку. Четвертая и пятая части содержат текст по три строки каждая. Шестая, седьмая, восьмая и девятая части заняты орнаментальным украшением в прямом значении этого слова. Исполдволь эти ней-

<sup>1</sup> Прием построения описан выше в главе 1; см. также: [Полосин, 1993а. С. 153–167, илл].

<sup>2</sup> Особенности нумерации частей в «клетках Арберри» см. на схеме, представленной на рис. 82.



тральные (т. е. без текста) зоны «прозванивают» собою затейливый квадрат в центре всей иллюминации, как и другие два квадрата, привлекающие внимание человека, разглядывающего страницу этой рукописи (см. рис. 90). Живописное разнообразие, которым находчиво раскрывается скрытый геометрический потенциал прямоугольника, использованного в этом случае, уже не входит в задачи нашего исследования<sup>1</sup>. Его целью было определить лишь жанровые черты, выделяющие данную организацию текста в ряду других, и найти те зоны гармонизации в ней, которые своим присутствием подтверждали бы ее единство с общими правилами арабского дизайна, проявленное в неизменности одного и того же гармонического пропорционального ряда.

В позднюю эпоху (Османскую) на основе модели «клетки Арберри» возник самостоятельный жанр художественной каллиграфической аппликации. Его особенностью, по сравнению с материнской моделью, стало усечение исходной формы до минимума, сокращение, тоже до минимума, текста, выбранного для его каллиграфической презентации, и максимальное расширение живописной составляющей. Для произведений этого жанра достаточно было одного листа (*кита*)<sup>2</sup>. Иногда такие

<sup>1</sup> Однако надо отметить следующее. Чему служила каллиграфическая аппликация и чем она стимулировалась? Религиозным ли чувством (принимая во внимания тематику соответствующих сочинений) или же более широким спектром человеческих потребностей? Сейчас мы видим всюду тенденцию использовать каллиграфические методы для высвечивания геометрических свойств прямоугольников, эксплуатацию их геометрических потенциалов. А вкладывать во все это религиозное чувство – дело верующих (ведь они приносили суеверия даже в священные коранические тексты, несмотря на прямые запреты делать это).

<sup>2</sup> Derman, 2000. P. 116–117, № 36 и др. (о них специально: [Там же. P. 26–29]). Такие артефакты обычно имеют свои наименования в литературе (особенно в выставочных каталогах): *кита* и *муракка*. В альбоме Дермана (с. 13, fig. 9) показана даже разлиновка для *кита*.

самодостаточные листы собирались в альбомы (*муракка*)<sup>1</sup>. Еще одним признаком произведений этого жанра является горизонтальный формат – здесь это опять прямоугольник, только вытянутый по горизонтали (как когда-то в куфических Коранах на пергамене<sup>2</sup>). Все это принадлежит уже не к истории рукописной книги, а к истории арабской<sup>3</sup> каллиграфии.

По-видимому, существовали два способа осуществления этой иллюминационной фигуры. Один – это использование обычной *мистары*, которой разлиновывалась бумага для рукописи (как это было в парижской рукописи «Касидат ал-бурда» с *тахмисом*, о ней шла речь выше). Если каллиграфическое украшение задумывалось в три строки, то прежде всего решался вопрос, сколько линий *мистары* – две или три – выделять под каждую каллиграфическую строку. Предположим, под это отдали три линии *мистары*. Значит, под крупный текст должны уйти в трех местах по три линии – всего девять линий разлиновки. Оставшееся на разлиновке число линий должно быть поделено на два. Таким образом, если бумага разлинована на 21 линию, то для структуры  $1 + ? + 1 + ? + 1 = 15$  строк будет такой расчет:  $21 - (3 \times 3) : 2 = 6$ , т. е.  $1(=3) + 6 + 1(=3) + 6 + 1(=3) = 21$  линия. При *мистаре* с другим числом линий расчет «клеток Арберри» делается таким же путем. Сменным элементом расчета может быть число линий, отдаваемых под клетки 1, 2 и 3. При нечетном числе линий в *мистаре* под них отдается по три линии, а при четном – по две линии *мистары*. Число остальных линий – оно при таком подходе всегда бывает четным – делится пополам, и этим определяется число строк в клетках 4 и 5.

Другой способ заключается в том, что сначала на странице рукописи строится рамка с клетками 1, 2 и 3 для крупного

<sup>1</sup> Derman, 2000. P. 28, Fig. 16 и др. (о них специально: [Там же. P. 29–30]).

<sup>2</sup> См., например: [Déroche, 1983; Polosin, 2006. P. 309–317].

<sup>3</sup> Арабской в том смысле, что каллиграфы использовали здесь тексты на арабском языке.

письма. Затем, согласно замыслу и математическому калькулированию, происходит автономная друг от друга разлиновка в клетках 4 и 5 (как в первом способе). Технологические особенности каждого из этих способов исследованы пока недостаточно, т. к. их нужно изучать все-таки не по репродукциям, а непосредственно на рукописях, измеряя бесцветные оттиски *мистар* и иные предварительные (и тоже бесцветные) построения на бумаге. Но отметить следы, указывающие на то, что существовали правила, по которым выполнялась аранжировка *тахмисов*, нам кажется важным.

# Глава 5

## Плотность текста и ее конвертируемость в копиях сочинения

При хорошо поставленном или же просто устоявшемся у человека почерке плотность текста, вероятно, более или менее равномерна в письме на любом языке. Поэтому она рассматривается здесь не как особый арабский феномен, а как одна из характеристик арабских рукописей, которая позволяет осветить факторы, способствующие плотности, но еще не попадавшие в поле зрения исследователей. Прежде всего, это, конечно, *мистара* – приспособление или даже инструмент, благодаря которому естественная плотность «чистописания» приобретала дополнительную устойчивость и управляемость. Этот инструмент позволяет заглянуть и в организацию труда переписчика, не упоминавшуюся в письменных источниках. Особенности, вносимые в этот труд *мистарой*, помогают, в свою очередь, ориентироваться даже в отдельных ситуациях с конкретными текстами.

### 1. Ошибка переписчика

Переписчик рукописи С 2114 из собрания Института восточных рукописей<sup>1</sup> ошибся, видимо, ненадолго отвлекшись от работы, и затем начал повторно переписывать текст, уже скопированный им до этого. Благодаря этой ошибке мы впервые получаем кон-

---

<sup>1</sup> Об этой рукописи см.: [АРКК. Ч. I. С. 189, № 3849].

кретный материал и повод для разговора о регулярности индивидуального письма (почерка) в арабских средневековых рукописях.

На рис. 91 и 92 воспроизведены две соседние страницы упомянутой рукописи. На правой (л. 250b), начиная от последнего слова на 13-й строке и до конца страницы, находится текст, полностью повторяющийся (он перечеркнут самим переписчиком) на следующей, левой странице (л. 251a). И там, и там сопоставляемые тексты занимают одинаково по 22 строки. Это и придает нашей находке определенную значимость как первому<sup>1</sup> вещественному свидетельству высокой устойчивости и равномерной плотности письма в отдельно взятой арабской рукописи.

Конечно, объем текста, на котором проявляет себя это свойство письма, слишком мал, чтобы основывать на нем далеко идущие обобщения. И хотя он все же значительно репрезентативнее, чем это кажется на первый взгляд<sup>2</sup>, нет оснований переоценивать доказательную силу найденных текстов-двойников. Довольно и того, что последние позволяют *предположить* равномерную плотность письма в рукописи. Что же касается необходимых полномасштабных доказательств, то специальные поиски более обширных арабских текстов представляются, нужно это признать, малоперспективными<sup>3</sup>. Поэтому предлагается заменить их практической проверкой на прочность высказан-

<sup>1</sup> Об этом см.: [Manuel de codicologie..., 2000. P. 182] со ссылкой на мою статью: [Polosin, 1997. P. 3–17])

<sup>2</sup> Перед л. 251 вырезаны (без ущерба для текста сочинения) два листа, которыми начиналась когда-то 26-я *курраса* рукописи, имевшая, как и другие, 10 листов. Теперь эта *курраса* насчитывает 8 листов (три в первой половине и пять – во второй) и начинается как раз с л. 251. Удаленные два листа, вероятно, тоже содержали повторно переписанный текст.

<sup>3</sup> Принятый к рассмотрению случай, возможно, не частый, но не единственный. Об аналогичных ошибках переписчика см.: [Rice, 1955. P. 12–13]. Еще один пример: [Serikoff, 2005. P. 138, Codicological miscellanea, № 6]. А в одной сборной рукописи из собрания ИВР РАН [АРКК, № 4945] есть *рисала*, целиком переписанная переписчиком дважды.



Рис. 91.

Ибн Маза (ум. ок. 570/1174 г.).  
Ал-Мухит ал-бурхани  
фи-л-фикх ан-нумани.  
(рукопись С 2114, т. 1, л. 250b;  
X/XVI в., собрание ИВР РАН)



Рис. 92.

Ибн Маза (ум. ок. 570/1174 г.).  
Ал-Мухит ал-бурхани  
фи-л-фикх ан-нумани  
(рукопись С 2114, т. 1, л. 251a;  
X/XVI в., собрание ИВР РАН)

ного предположения, доказывая его, как говорится, методом «от противного». Сделаем несколько первых шагов на этом пути.

Две рукописи, С 958 и С 711, из собрания ИВР РАН представляют собой копии одного и того же сочинения «Дуар ал-хуккам фи шарх Гуарар ал-ахкам» Муллы Хусрау (ум. в 885/1480 г.)<sup>1</sup>. Одна

<sup>1</sup> Об обеих рукописях см.: [АРКК. Ч. I. С. 224, № 4731 (С 958, копия с автографа); 223, № 4717 (С 711, переписана в 964/1557 г.)]. Сочинение было начато автором 12 зу-л-када 877 г. по хиджре и закончено 2 джумада I 883 г. по хиджре (см.: С 711, л. 469b).





Рис. 93. Мулла Хусрау (ум. в 885/1480 г.). Дураар ал-хуккам фи шарх  
Гураар ал-ахкам (рукопись С 958, собрание ИВР РАН). Не позднее  
964/1557 г. (слева л. 1b, справа л. 2a)

из них (С 711) дефектна в начале. Но оставшийся в ней текст начинается во второй копии (С 958) уже на 15-й строке ее первого листа (ср. рис. 93–94 и 95), так что в начале С 711 несомненно отсутствует только один лист. На нем, как и на всех остальных листах этой рукописи, располагалось не более 23 строк текста<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Обычно в арабских рукописях текст начинается на внутренней стороне первого листа. Наружная сторона этого листа выполняет защитную функцию или используется для записи названия сочинения, пробы пера, владельческих помет

Определив предельно возможные размеры лакуны в рукописи *С 711* (не более 23 строк), мы можем на арифметическом расчете размеров этой же лакуны проверить, справедливо ли высказанное выше положение о равномерной плотности текста в рукописях.

Если плотность письма в каждой рукописи является величиной относительно постоянной, то плотность двух записей одного и того же текста можно сравнивать между собой через линейную (построчную) протяженность этих записей. Последние должны быть пропорциональны в той же мере, в которой пропорциональны их плотности. Проверим это расчетом.

Текст, который теперь занимает первые 23 строки в рукописи *С 711* (см. рис. 95), в *С 958* занимает примерно 22,2 строки, начинаясь на 15-й строке л. 1b и заканчиваясь на 20-й строке л. 2a (см. рис. 93–94). Из этого сопоставления очевидно, что письмо в *С 958* несколько плотнее, чем в *С 711*, конкретно – в 1,036 раза ( $23 : 22,2 = 1,036$ ). Эта величина, выражающая отношение двух плотностей, и является инструмен-

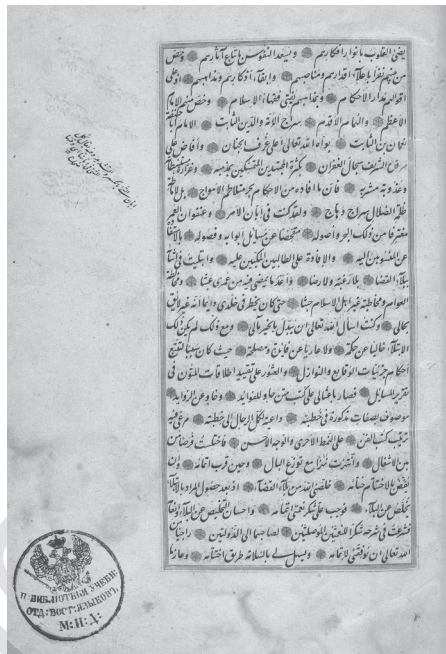


Рис. 94.

Мулла Хусрау (ум. в 885/1480 г.).

Дурау ал-хуккам фи шарх

Гурау ал-ахкам

(рукопись *С 711*, л. 1a,  
собрание ИВР РАН).

Не позднее 964/1557 г.

и т. п. В иллюминированных рукописях здесь помещались так называемые «фронтисписы» (см. гл. 1). Разлиновка в 23 строки выдержана по всей этой рукописи.

том для последующего конвертирования линейных размеров текста (строк, страниц, листов), известных по одной рукописи (С 958 в нашем случае), в соответствующие им и искомые нами параметры другой рукописи того же сочинения (С 711).

Сличение начала рукописей С 958 и С 711 (рис. 93–94) показывает, что не сохранившийся в С 711 отрезок текста занимает в С 958 14 полных строк и еще примерно три четверти 15-й строки. Всего, стало быть, 14,75 строки. В рукописи С 711 он должен был бы занять в 1,036 раза больше места, а именно 15 или 16 строк ( $14,75 \times 1,036 = 15,28$  строки).

Это меньше нормативного объема одной страницы, для которого разлиновкой в рукописи С 711 установлен стандарт в 23 строки. Но несовпадение полученного результата с требованием разлиновки не должно подрывать доверия к проведенным выше расчетам. И на глаз было видно, что текст, приходящийся на лауну, не может занять целую страницу. Но объясняется все очень просто и вполне приемлемым образом. Вероятно, на утраченной ныне странице над текстом была еще цветная унванная заставка, располагавшаяся на первых 7–8 разлинованных под текст строках. Ведь было же именно так оформлено начало второго списка этого сочинения (см. рис. 93).

Технология построения унванных заставок, уже исследованная нами раньше<sup>1</sup>, позволяет проверить это предположение.

<sup>1</sup> См. главу 2 «Унванные заставки в арабских рукописях». Предположение о наличии на этой странице унванной заставки оставляет некоторую надежду на то, что отсутствующий в рукописи первый лист, может быть, и не погиб. В свое время среди торговцев рукописями и коллекционеров была распространена манера собирать художественно оформленные листы, вырезая их из рукописных книг. Часть таких листов уже осела в музеях и библиотеках, другие все еще кочуют по аукционам (см., например: [Grube, 1978. P. 12, note 30]). Если наш лист уцелел, то для его идентификации мы располагаем множеством признаков: размер бумаги, ширина текста (строки), число строк, последнее слово на странице, да и весь текст на ней, ширина основной рамки унванной заставки (соответствует ширине текста) и даже то, что преобладающими красками в заставке являются золото и синь (цвета рамки вокруг текста в рукописи С 711).

При 15 строках текста спуск полосы должен начинаться на восьмой линии 23-строчной *мистары*, а при 16 строках – с седьмой. Поскольку величина спуска не произвольна, а, как мы выяснили, определяется пропорциональным каноном (см. гл. 2), это и является критерием истины при выборе среди двух обозначенных вариантов. При 15 строках текста под *унванной заставкой* страница рукописи С 711 делится на два канонических прямоугольника (см. рис. 95), а при 16 строках этого не происходит<sup>1</sup>.

Случай, рассмотренный нами в подтверждение конвертируемости рукописных текстов по математической парадигме, конечно, элементарен – в том смысле, что мог быть истолкован с точно таким же резуль-

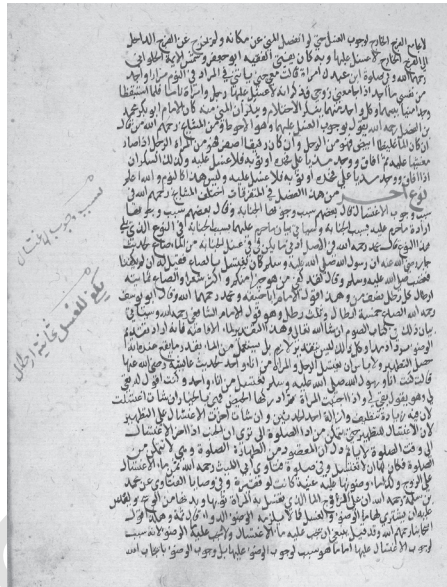


Рис. 95.

Ибн Маза (ум. ок. 570/1174 г.).  
Ал-Мухит ал-бурхани  
фи-л-фикх ан-нумани  
(рукопись С 2023, т. 1, л. 23а,  
собрание ИБР РАН). X/XVI в. (?)

<sup>1</sup> И С 711, и С 958 имеют разлиновку с одинаковым числом строк (23). Но абсолютные размеры и форматы у этих *мистар* разные, хотя и близкие. Такие зависимости надо бы отслеживать, но крайне сложно собрать для анализа пары таких рукописей, где одна играет роль оригинала, а другая – роль копии с первой. В ИБР есть рукопись 1061/1651 г. (В 1052), которая была скопирована с лейденского списка 1000/1592 г., который, в свою очередь, был скопирован с другой лейденской же рукописи 655/1257 г. Конечно, более интересны сравнения оригиналов и непосредственных копий с них. Но интересно провести и более широкое сравнение – среди множества списков какого-нибудь из сочинений.



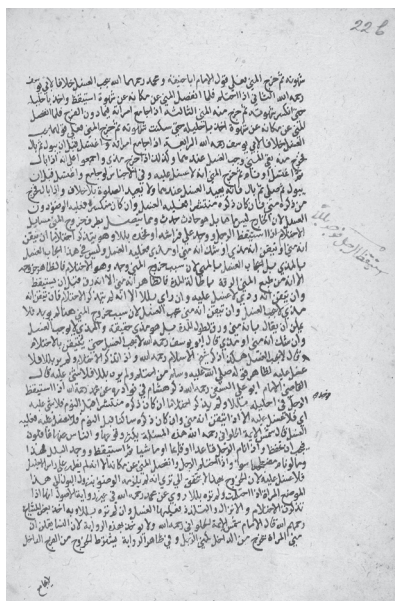


Рис. 96.

Ибн Маза (ум. ок. 570/1174 г.).  
Ал-Мухит ал-бурхани фи-л-фикх  
ан-нумани (рукопись С 2023,  
т. 1, л. 22b, собрание ИВР РАН).  
X/XVI в. (?)



Рис. 97.

Ибн Маза (ум. ок. 570/1174 г.).  
Ал-Мухит ал-бурхани фи-л-фикх  
ан-нумани. Рукопись С 2114, т. 1,  
л. 1a. X/XVI в.

татом и без математического расчета. Но он и подобран нами с тем, чтобы при обсуждении предлагаемой здесь методики здравый смысл специалиста или подготовленного читателя мог контролировать логику математического переливания текста из одного объема в другой. А теперь рассмотрим более сложную ситуацию, но также с достаточно предсказуемым размером лакуны. Обратимся для этого к другой паре рукописей из того же собрания – рукописям С 2114 и С 2023 (рис. 96–97 и 98)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Об этих рукописях см.: [АРКК. Ч. 1. С. 189, № 3849 (С 2114), № 3850 (С 2023)].

Первая из этих рукописей<sup>1</sup> дефектна, в ней нет начала. Предварительное представление о количестве утраченных рукописью листов можно составить уже по нумерации листов в ней, которая производилась дважды и в разное время. Один раз – недавно, по-видимому при описании рукописи для каталога, а до этого – то ли самим переписчиком, то ли кем-то из прежних владельцев-мусульман, очевидно, еще до утраты рукописью своего начала. Образец обеих этих нумераций можно видеть на рис. 92 в верхнем левом углу, где теперешний л. 251 этой рукописи пронумерован по-арабски как л. 271. Разница в номерах позволяет допустить утрату в начале рукописи 20 листов, т. е. двух полных тетрадей (*куррас*) по 10 листов каждая. Это предположение, основанное на старой нумерации, мы и должны проверить расчетом, заодно испытав еще раз и действенность самого метода.

Найдем, как и в предыдущем случае, общий для обеих рукописей фрагмент текста для определения переводного коэффициента плотности. Фрагмент, выбранный на этот раз, показан на рис. 96–97 (*С 2023*, т. 1, л. 22b, строка 26 – л. 23a, строки 1–27) и рис. 98 (*С 2114*, л. 1a). Из отношения двух записей этого фрагмента друг к другу (35 строк в *С 2114* и 33 строки в *С 2023*) выведем переводной коэффициент ( $35 : 33 = 1,06$ ). Отметим также, что в рукописи *С 2023* текст записан плотнее. Теперь можно приступить к определению объема лакуны в *С 2114*.

Текст, не сохранившийся в *С 2114*, в рукописи *С 2023* заканчивается на 26-й строке листа 22b и занимает в этой рукописи, кругло считая, 22 листа. Это составляет 1364 строки (44 страницы, на странице – 31 строка). Но первая страница рукописи (л. 1a) текста не имеет<sup>2</sup>, т. е. 31 строку нужно вычесть. А на последней странице (л. 22b) в расчет нужно брать не все 31 строку, а только 25, которые реально приходятся на лакуну. Внеся эти две поправки, нахо-

<sup>1</sup> Она уже рассматривалась выше в связи с ошибкой ее переписчика, дважды переписавшего один и тот же текст.

<sup>2</sup> Причина объяснена выше (см. примеч. на с. 216).



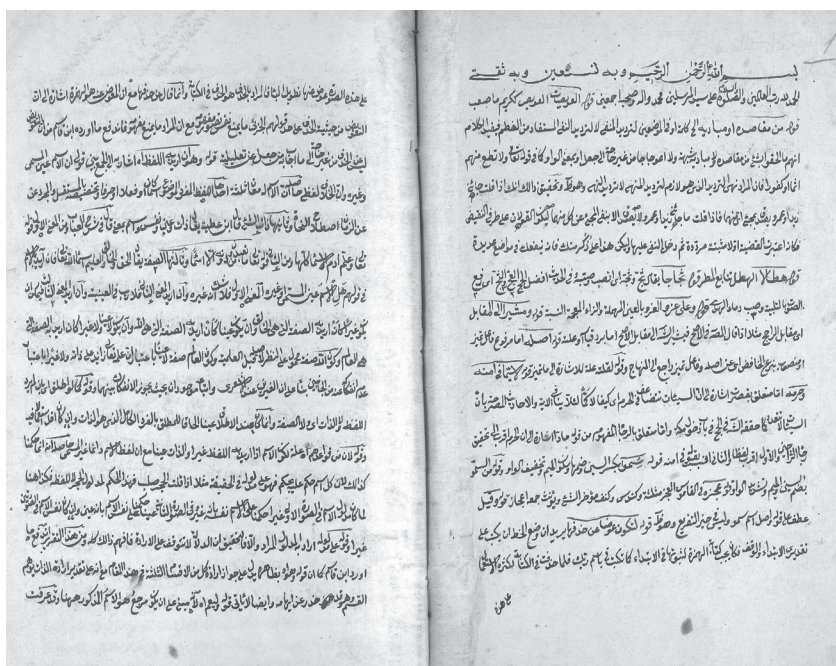


Рис. 98. Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри.

Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх ва-т-тарих ва-н-нахв ва-л-аруд  
ва-л-кавафи (рукопись В 975, лл. 1b–2a, собрание ИВР РАН)

дим, что в С 2114 отсутствует текст, эквивалентный 1327 строкам рукописи С 2023. Теперь осталось с помощью переводного коэффициента определить размер лакуны в ее собственных единицах измерения:  $1327 \times 1,06 = 1406,6$  строки, что при нормативных для рукописи С 2114 70 строках на лист ( $35 \times 2$ ) дает нужный и, напомним, ожидавшийся ответ: 20 листов ( $1406 : 70 = 20,08$  листа).

Итак, предположение о потере в рукописи С 2114 двадцати листов подтвердилось. Полностью, если речь идет о носителе текста, о бумаге. Или с некоторой погрешностью, если иметь в виду сам текст, а рассчитывался ведь именно его объем. Дело в том, что и в этой рукописи первая страница не могла, по общему пра-

вилу, иметь текст. Поэтому расчеты должны были показать не 20 листов, а 19,5. Это значит, что ошибка при конвертировании текста составила около 2,5% от его объема. Считать ли такую погрешность приемлемой или она слишком велика? В нашем случае, когда анализируется фактически потетрадный состав рукописи<sup>1</sup>, этот вопрос не стоит. Текст, написанный на 39 страницах, и текст, написанный на 40 страницах, одинаково потребовали бы от переписчика 20 листов бумаги. Вообще же обсуждать величину погрешностей, совершенно естественно вплетающихся в расчеты немашинного письма, сейчас еще рано<sup>2</sup>. Принимая во внимание роль психосоматических факторов при письме, можно заранее предвидеть, что и сами погрешности, и определенный разброс их по величине неизбежны. В сопоставлении могут оказаться тексты, изготовленные переписчиками разной квалификации, опытности и даже темперамента. Трудно оценить, с другой стороны, и ту роль, которую играет здесь характер арабского письма, способного сжиматься и расширяться без нарушения своего естественного вида и восприятия, т. е. вполне незаметно для глаза. Вместе с тем есть, безусловно, и факторы, удерживающие плотность письма переписчика, особенно профессионального, на каком-то характерном для него уровне. Среди них важнейшим, вероятно, является применение переписчиками трафаретной разлиновки бумаги под текст, которая вырабатывала у них привычку к стандартной строке.

В научной литературе трафарет для разлиновки арабских рукописей (*мистара*) был описан в XIX в., в частности, английским арабистом Э. У. Лейном (1801–1876): «...Бумагу разлиновывают, подложив под нее кусок картона, проклеенный поперек

---

<sup>1</sup> Имеется в виду, что в рукописи отсутствуют две полные тетради (*куррасы*), а это подразумевает, что счет идет на крупные единицы объема текста.

<sup>2</sup> Все же одно несомненно уже сейчас: погрешность уменьшится, если переводной коэффициент определять по более крупным, чем страница, отрывкам текста.

шнурками (*мистара*), и слегка надавив на нее»<sup>1</sup>. Широко распространенный в свое время на всем мусульманском Востоке, этот примитивный, но весьма полезный прибор имеет прямое отношение и к тематике данной главы.

## 2. Плотность текста и мистара

Применение *мистары* вносило в оформление рукописной книги важную особенность, на которую пришлось время обратить пристальное внимание. Она обеспечивала единую на всю рукопись длину строки текста и одинаковое для всей рукописи число строк на ее страницах, равномерно отстоящих друг от друга. Это создавало ряд практических удобств и возможностей, и средневековые книжники ими, несомненно, пользовались. Рассмотрим некоторые из них.

Прежде всего, это определение объема текста в поэтических сборниках (*диванах*). Здесь длина строки текста не имеет значения, поскольку каждый стих (*бейт*) все равно занимает на странице отдельную строку, никогда не переходя на соседнюю. А вариантным и значащим в различных списках является только число строк на странице. Так, рукопись в 250 листов с *мистарой* на 25 строк даст нам: 25 *бейтов* на странице, 50 *бейтов* на листе, 12 500 (точнее: до 12 500<sup>2</sup>) *бейтов* во всей рукописи. Обобщенно можно сформулировать это так: 250 листов по 25 строк/*бейтов* на странице.

---

<sup>1</sup> Лейн, 1982. С. 190. Любопытно, что похожий на мистару инструмент того же назначения был открыт сравнительно недавно у староверов Сибири (см.: [Покровский, 1969. С. 396–397, с рис.]).

<sup>2</sup> Бывает, что отдельные поэтические пьесы в *диванах* сопровождаются прозаическим вступлением на одну-две строки. Эта «примесь», занимающая в рукописи какое-то число строк, в известной мере разрушает декларированное нами полное совпадение двух учетных единиц (*бейт* – строка). В анализе конкретных ситуаций эту «примесь» нужно оценивать индивидуально.

Раз каждый бейт занимает в списке отдельную строку, то отсюда следует правило: сколько в рукописи *бейтов*, столько же в ней и строк. И наоборот, сколько в рукописи строк, столько же в ней и *бейтов*<sup>1</sup>. Эта простая зависимость делает поэтические сборники особой категорией рукописей, поскольку подсчеты по *бейтам* (строкам) дают итоги, которые свободно конвертируются с одной *мистары* на другую, не требуя при этом никаких дополнительных сведений. Поэтому тот же (из приведенного выше примера) поэтический текст в рукописи, расчерченной под 21-строчное письмо, займет не 250 листов, а 596 страниц, т. е. 298 листов ( $12\,500 : 21 = 595,23$  страниц;  $12\,500 : 42 = 297,6$  листов). В рукописи, расчерченной под текст в 19 строк, он же займет 329 листов (658 страниц) и т. п.

Конвертируемость формулы «столько-то листов по столько-то строк каждый» с одной *мистары* на другую возможна, в принципе, – повторим это – только для поэтических текстов. И именно в этой области мы имеем исторический пример ее реального использования. Его дает нам биобиблиографическое сочинение IV/X в. – «Фихрист» Ибн ан-Надима (ум. в 380/990 г.).

Во введении к одному из разделов «Фихриста», который (цитируем далее только часть его заголовка) «содержит имена *новых* (*мухдасун*) и некоторых раннеисламских поэтов, а также количественные данные об их стихах, которые были выпущены в обращение», Ибн ан-Надим пишет: «Цель наша – привести имена поэтов и количественные данные о стихах каждого из них, в особенности – поэтов „новых“, и разноречия, которые бывают относительно их стихов, с тем, чтобы те, кто собирает книги и стихи, знали об этом и были полностью в курсе дела. И когда

<sup>1</sup> Эту зависимость иногда умело используют, сопоставляя между собой списки с одним и тем же сочинением. Так, А. З. Искандар описал рядом две рукописи *урджузы* Ибн Сины «Фи тадбир ас-сихха фи-л-фусул» – WMS.Or. 17 и WMS.Or. 129. Во втором описании он отметил: «Текст в этой рукописи на девять строк меньше, чем в WMS.Or. 17», см.: [Iskandar, 1967. P. 208–209].

мы говорим, что стихов такого-то [поэта] десять листов, то мы подразумеваем, что это – лист *сулеймани*. А объем того, что на нем, двадцать строк (я имею в виду – на одной странице листа)»<sup>1</sup>. После такого предупреждения автор называет огромное число арабских поэтов, приводя в указанной им системе счета точные или приближенные данные об объеме их творческого наследия в рукописных листах *сулеймани*, хотя в действительности, надо думать, сборники стихов циркулировали с самым различным числом строк на их страницах<sup>2</sup>.

Одним из практических следствий описанной выше связи между содержательной частью арабского кодекса (т. е. текстом) и ее материальным носителем (книжно-рукописным листом) является возможность сознательно управлять объемом вновь создаваемого путем переписки манускрипта, т. е. заранее рассчитывать потребность в бумаге, чернилах и тем самым влиять на денежные расходы<sup>3</sup>, на себестоимость рукописной книги. Впрочем, остается пока что неясным один из главных факторов ценообразования – труд переписчика. Оценивался ли он непосредственно по выполненному экземпляру (с учетом длины строки, числа строк на странице и общего листажа списка) или же это осуществлялось путем пересчета на стоимость условного листа, такого, каким предстал перед нами в «Фихристе» Ибн ан-Надима лист *сулеймани*?

<sup>1</sup> Kitab al-Fihrist, 1871, S. 159:18–20.

<sup>2</sup> Возможно, отдаленным эхом этой простейшей характеристики объема рукописи через счетные единицы бумаги (лист) и текста (строка) является нигде не объясненная, но часто встречающаяся в описаниях арабских рукописей манера передавать объем списка двумя в общем-то не родственными показателями: «48 листов {...} по 21 строке на странице» [Крачковский, 1960а. С. 507]. К этой манере мы еще вернемся в другом месте.

<sup>3</sup> См., например, текст колофона в одной из арабских рукописей, правда – в христианской:

وقد كان الفراغ من نسخة هذا الكتاب في 26 ايار 1869 مسيحية {...} واما كامل ما لزم لنسخة هذا الكتاب من ثمن حبر وورق وغيره فهو منمال (!) الخواجة الياس قبطي الصوري [Nasrallah, 1961. P. 101, № 76].

Прозаические тексты описанным выше способом не конвертируются. Дело в том, что они не имеют таких имманентных ограничителей строки, какими в поэзии выступают стихотворный размер и рифма. Из-за этого деление текста (сочинения) на строки определяется уже не его автором (т. е. раз и навсегда), а простыми переписчиками, и при этом каждым на свой лад, в зависимости от их личных возможностей и обстоятельств. Прозаический текст делится на строки по внешней и потому довольно случайной для него мерке – по *длине строки в той или иной мистаре*. Если поэтический текст при любой *мистаре* в конечном счете дает одно и то же число строк в произведении, то один и тот же прозаический текст на разных *мистарах* дает разное суммарное число строк. Есть из этого правила, однако, и исключение. Оно тоже дает интересный материал на рассматриваемую в этой главе тему, и с ним следует ознакомиться прежде, чем закончить начатый разговор о конвертации прозаических текстов в процессе их переписки.

### 3. Арабское средневековое сочинение-кроссворд

Среди памятников средневековой арабской письменности есть очень занимательное, но теперь практически всеми забытое сочинение по *фикху*<sup>1</sup>. В нем описан комплекс юридических норм и правил жизненного поведения, соблюдение которых обеспечивает мусульманину праведную жизнь, приводящую его в рай. Книги такого содержания были популярны в Средние века, судя по числу сохранившихся рукописей, но в подавляющем большинстве они малопривлекательны для современных исследователей, по крайней мере европейских.

Книга, о которой пойдет речь, относительно невелика, ее объем составляет примерно 4,5 авторских листа. У нее довольно

---

<sup>1</sup> О *фикхе* см.: [Ислам, 1983. С. 110–111; Ислам, 1991. С. 254–259].



обычная для данного жанра структура – тематические разделы, которые называются *китаб*<sup>1</sup>, и главы (*баб*) внутри этих разделов, от 3 до 40 в каждом, где рассматриваются конкретные аспекты разделов *фикха*. Словом, обычное сочинение по фикху. Может быть, недостаточно подробное по сравнению с другими на эту же тему, но все же затрагивающее все существенные для мусульманина стороны его жизни на *этом* свете. Но есть в этом сочинении и необычность, выделяющая его из общей массы юридических наставлений. Она заключается в следующем.

Если читать по вертикали в тексте рукописи начальные буквы всех его строк, то получается новое, второе сочинение, целиком посвященное *аруду*<sup>2</sup>. Еще одно сочинение, уже третье по общему счету, читается таким же способом по последним буквам строк. Оно посвящено учению о рифме (*илм ал-кавафи*). Наконец, еще двумя вертикальными колонками по зеркалу текста основного произведения проходят сочинение по истории Йемена (о династии Расулидов<sup>3</sup>) и сочинение по арабской грамматике (*нахв*). Автор сам предупреждает об этом читателя в кратком предисловии к юридическому сочинению, которое читается по горизонтали<sup>4</sup>. Таким образом, книга по правоведению написана автором

<sup>1</sup> Их семь: 1) *Китаб ат-тахара* (о ритуальной чистоте), 2) *Китаб ал-буйу* (о купле-продаже), 3) *Китаб ал-фараид* (наследственное право), 4) *Китаб ан-никах* (брачная жизнь), 5) *Китаб ас-садак* (о калыме), 6) *Китаб ат-талак* (о разводе), 7) *Китаб ал-джинайат* (об уголовных преступлениях).

<sup>2</sup> То есть арабской метрике; о термине см.: [Фильштинский, 1985. С. 51–52].

<sup>3</sup> Краткую справку об этой династии см. в книге: [Босворт, 1971. С. 115–116].

<sup>4</sup> После обязательных басмалы и хамдалы он пишет в этом предисловии: «А затем. Эту почтенную книгу я написал, не имея предшественника. Я составил ее как *компендий по фикху*, и если содействовал этому Аллах, то свершилась воля Его в этом; на то была милость от Аллаха, за которую не рассчитаться ни словом, ни делом. Я инкрустировал компендий новыми значительными смыслами. Среди них: *Очерк истории Расулидского государства*; (...) из ограниченного числа букв, если ты сложишь первые в каждой строке, прочтешь *Об аруде*.

так, что, читая ее по вертикали в определенных местах, читатель дополнительно получает четыре небольших монографии на различные темы. При этом все пять сочинений начинаются одновременно, в четырех пунктах первой строки книги. И так же синхронно заканчиваются на ее последней, 2564-й строке.

Эта необычная организация текста напоминает своим построением кроссворд, в котором клетки уже заполнены текстом. Но это, конечно, только аналогия. Кроссвордом такую организацию текста можно назвать лишь условно<sup>1</sup>, из желания подчеркнуть их генетическое родство. С бóльшим основанием ее можно сравнивать со старинными крестословицами – те не загадывали никаких загадок, а просто демонстрировали филологическое остроумие их составителей. Точно так же и здесь. Рукописи показывают не клетки, которые нужно заполнить буквами, а уже готовую крестословицу, где все клетки уже заполнены и читателю остается только восхищаться искусством ее составителя. Сами клетки, конечно, отсутствуют, но их заменяют другие средства выделения встроенных (поперечных) текстов: цветные чернила, вертикальные линии и т. п.

Если таких выделений не делать, тогда крестословица просто исчезает, превращается в своего рода тайнопись, поскольку догадаться о существовании вставных текстов становится невозможно.

---

А дальше – *О трех вещах: именах, глаголах и частицах*. Четвертое суммируется из последних букв каждой строки и посвящено науке *О рифме*. Все пять сочинений по пяти разным наукам согласованы между собой, и тот, кто задумается над этим, удивится. Я избрал это не по чьему-либо образцу, а сделал все, не имея примера. И вот сотворенное мною предстает то учителем права, то преподавателем литературы, то знатоком истории». *О басмале и хамдале* в арабских сочинениях см.: [Халидов, 1985. С. 145–146].

<sup>1</sup> Кроссворд в его современном виде создан Артуром Винном (Arthur Wynne) и впервые появился 21 декабря 1913 г. в воскресном приложении к газете «New York World» (см.: [Crossword puzzle]). За эту справку приношу свою искреннюю благодарность Л. В. Витавскому.

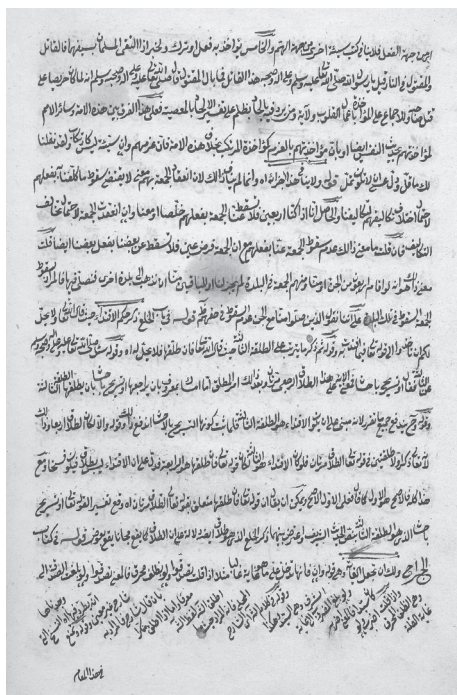


Рис. 99.

Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри.  
Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх  
ва-т-тарих ва-н-нахв ва-л-аруд ва-л-  
кавафи. Рукопись В 975  
(собрание ИВР РАН), л. 57б:  
биографическая заметка об авторе

Этот необычный эксперимент по многоплановой организации литературного текста<sup>1</sup> проделал йеменский автор, Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри, умерший в 837/1433 г. Его сочинение называется: «Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх ва-т-тарих<sup>2</sup> ва-н-нахв ва-л-аруд ва-л-кавафи». Вторая часть названия раскрывает тематическую направленность каждого из пяти сочинений, уложенных автором в единый текст. Первая же часть, состоящая из трех слов, вероятно, намекает на расулида Исмаила б. ал-Аббаса, которому было посвящено это уникальное произведение; он имел титул «ал-малик ал-ашраф» и почетное прозвище «Шараф ад-дин».

Сочинение Исмаила ал-Мукри было, по-видимому, достаточно популярным и поэтому дошло до наших дней не менее чем в 37 рукописях; три из них хранятся в Институте восточных рукописей РАН<sup>3</sup> (рис. 99).

<sup>1</sup> Эту сторону дела следовало бы, как уже говорилось выше, рассматривать в главе 4 наст. издания.

<sup>2</sup> Тарих – история (араб.).

<sup>3</sup> Арабские рукописи..., 1986. Ч. 1. № 9934–9936.

На Востоке интерес к нему держался долго, вплоть до начала XX в. Об этом говорит и довольно большое число рукописей сочинения, и пять или шесть типографских изданий текста, которые вышли в свет между 1856 и 1900 гг. в Индии, Турции, Сирии и Египте. В Европе сочинение тоже было известно, главным образом – благодаря Йозефу Хаммер-Пургшталью (1774–1856), который в 1840 г. опубликовал его описание по рукописи, оказавшейся в его собственности<sup>1</sup>. К. Брокельман (1868–1956) включил его в свой справочник по истории арабской письменности<sup>2</sup>, кратко повторив сведения, уже собранные и опубликованные Хаммером-Пургшталем. Более поздние обращения к сочинению Исмаила ал-Мукри, не зависящие от К. Брокельмана, мне не известны ни в Европе, ни на Востоке.

Отсутствие научного интереса к сочинению, уникально оформленному как «крестословица», объясняется достаточно, может быть, просто. Переусложненная организация текста не могла не сопровождаться известным обеднением его содержания. Даже если это и не совсем так в основном сочинении (по *фикху*), то в остальных четырех, очень коротких по сравнению с основным, упрощение сюжетов было совершенно неизбежным. И до тех пор, пока в арабистике не завершилось освоение ключевых памятников арабской письменности, о каком-либо серьезном внимании к курьезному сочинению-кроссворду не могло быть и речи. Впрочем, вопрос о содержании еще предстоит решать. Оно не могло пострадать настолько, чтобы сделать сочинение вовсе не интересным. Иначе трудно объяснить наличие большого числа его рукописных копий и даже печатных изданий. Скорее всего, автору удалось удержать текст на таком уровне, который не лишил его интеллектуальной и эстетической привлекательности. Это предположение поддерживается тем, что существуют

<sup>1</sup> Hammer-Purgstall, 1840. № 5.

<sup>2</sup> Brockelmann, 1902. S. 190, № 10/1, 1; 1937–1942. S. 254.

и другие сочинения, написанные по такой же технологии. В XV в. эксперимент ал-Мукри повторил, в частности, писатель-полигистор ас-Суйути, сочинение которого по *синтаксису арабского языка*<sup>1</sup> имеет вставные трактаты о метрике, *илм ал-маани*, *илм ал-бади*. В конце XVII в. Ахмад б. Абдаллах ас-Санат ал-Ваддаи (السنة الوضاعي)<sup>2</sup> написал сочинение «ал-Илан би-нимат ал-вахиб ал-карим ал-маннан – фи-л-фикх ва-л-аруд ва-н-нахв ва-т-тасриф ва-л-минтак ва таджвид ал-Кур’ан» с серией встроенных в текст трактатов<sup>3</sup>. Менее яркие образцы этой литературной технологии можно найти даже во второй половине XIX в.<sup>4</sup>

Теперь, когда стал формироваться интерес к арабской рукописной книге в целом, к книге как таковой, формалистический эксперимент Исмаила ал-Мукри становится вполне уместным объектом изучения, а в некоторых отношениях он представляет собой даже исключительный интерес.

Трудно представить себе, как шел процесс сочинения текста, который представлен данным юридическим произведением. Так много требований заранее выставил автор своему творению, так много ограничений наложил на собственную свободу писать так, «как пишется».

Одно из таких ограничений – фиксированная длина строки, дающая возможность строить на обоих концах строк тексты, читающиеся по вертикали. Такие фиксированные границы в арабских письменных памятниках имеют, как уже говорилось, только стихи. Но в них предел строке задается стихотворным размером и затем практически уже не зависит от воли сочинителя. Метрическое чувство поэта автоматически регули-

<sup>1</sup> «ан-Нафхат ал-мискиййа ва туфхат ал-макиййа – фи-л-аруд ва-л-маани ва-л-бади ва-л-арабиййа». См.: [GAL, II, S 156–157, VII, № 291].

<sup>2</sup> О нем см.: [Зирикли. ал-Аллам, 1986. С. 161–162.]

<sup>3</sup> См. فهرس مخطوطات بعض المكتبات الخاصة في اليمن . إعداد عبد الله محمد الحبشي ، تحقيق جوليان يوهانسين. لندن، 1994 ، ص 6 ، ص 30 ، رقم 40.

<sup>4</sup> Eg II 102. С. 7–9, 9–17, 19–27, 28–29.

рует длину стихотворной строки, поэтому процесс ее создания может протекать «в уме», без обращения сочинителя к бумаге. А в прозаическом тексте автору пришлось самому сегментировать текст юридического сочинения, используя какие-то другие механизмы (по-видимому более рациональные, чем стиховая ритмика) и все время помня о том, что первая и последняя буквы каждой «нарезанной» им строки участвуют в развитии автономных повествовательных сюжетов об *аруде* и рифме. Так он составил 2564 строки.

Автору также приходилось следить за равномерностью письма и за сходимостью слов или отдельных букв на местах пересечения вертикальных и горизонтальных строк всех пяти сочинений своего «кроссворда». Таких мест в сочинении ни много ни мало  $10\,256 (= 2564 \times 4)$ . Труднейшей задачей был подбор слов для основного сочинения. С одной стороны, они не должны были вступать в противоречие с уже сложившимися терминологией и стилем юридических сочинений. С другой стороны, буквенный состав слов, попадавших в строку на определенные позиции, должен был обеспечить свободное «протекание» сквозь них лексики из вертикально идущих строк, которая, в свою очередь, тоже отбиралась с учетом собственного сюжета и норм литературного языка.

Неясно, как автор практически решал все эти задачи, прежде всего из-за того, что расход бумаги на различные пробы не мог быть большим из-за ее высокой стоимости. В то же время именно способ составления сочинения-кроссворда представляет наибольший интерес. Главной технологической трудностью, как представляется, было расположение пяти осмысленных текстов во взаимно пересекающихся строках, образующих геометрически правильную клеточную структуру. Это требовало, конечно, незаурядных комбинаторных способностей от автора. Но не обошлось, вероятно, и без рутинного подсчета букв в различных сегментах кроссворда. На эту мысль наводит



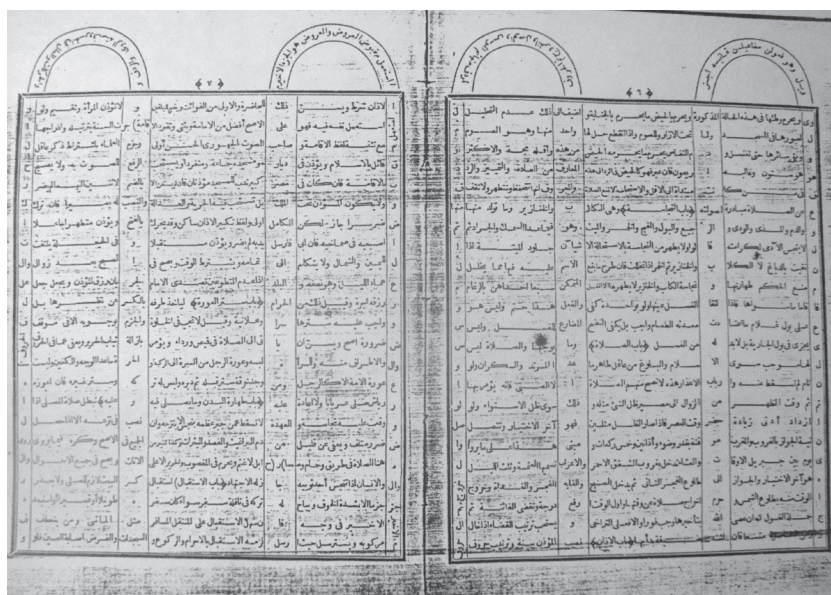


Рис. 100. Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри.

Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх ва-т-тарих ва-н-нахв ва-л-аруд  
ва-л-кавафи. Каирское издание 1309/1892 г., с. 4–5  
(собрание Библиотеки ИВР РАН)

пробный количественный анализ нескольких страниц из сочинения Исмаила ал-Мукри, который показывает именно счетную, побуквенную, упорядоченность текста. Он показан в табл. 4, дающей статистику двух смежных страниц сочинения<sup>1</sup> – 4-й и 5-й, по каирскому изданию 1309/1892 г. (они воспроизведены на рис. 101).

<sup>1</sup> В столбце I проставлен номер страницы по каирскому изданию, в котором каждая страница, кроме первой и последней, имеет по 23 строки текста. В столбце II указаны номера строк в пределах страницы; в столбце III – номера тех же строк от начала сочинения. В столбце XI указано общее число букв в каждой строке, а в столбцах IV–X – число букв в каждом отдельном сегменте текста, – в вертикально идущих сочинениях (столбцы IV, VI, VIII и X), а также между ними (столбцы V, VII, IX).

Таблица 4

**Количество букв на двух смежных страницах  
сочинения Исмаила ал-Мукри**

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
4	1	47	1	8	3	24	2	17	1	= 56
“	2	48	1	10	3	17	6	9	1	= 47
“	3	49	1	17	2	25	6	18	1	= 70
“	4	50	1	16	2	28	4	16	1	= 68
“	5	51	1	20	3	23	4	11	1	= 63
“	6	52	1	14	3	27	3	13	1	= 62
“	7	53	1	15	3	29	6	12	1	= 67
“	8	54	4	11	4	25	3	10	1	= 58
“	9	55	1	15	4	24	3	11	1	= 59
“	10	56	1	13	3	19	4	18	1	= 59
“	11	57	1	12	3	36	2	14	1	= 69
“	12	58	1	15	3	35	4	24	1	= 83
“	13	59	1	14	1	21	6	21	1	= 65
“	14	60	1	16	1	22	3	16	1	= 60
“	15	61	1	11	5	24	5	12	3	= 61
“	16	62	1	22	4	23	2	17	1	= 70
“	17	63	1	13	3	29	5	20	1	= 72
“	18	64	1	13	3	28	3	24	1	= 73
“	19	65	1	18	1	36	4	18	1	= 79
“	20	66	1	17	6	32	1	9	1	= 67
“	21	67	1	16	3	28	4	13	3	= 68
“	22	68	1	15	8	32	5	2	6	= 69
“	23	69	1	12	3	32	2	8	2	= 60
4	23		26	333	74	619	87	333	33	= 1505

Окончание табл. 4

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
5	1	70	1	15	3	21	3	9	1	= 53
“	2	71	1	14	1	33	7	16	1	= 73
“	3	72	1	15	3	26	3	24	2	= 74
“	4	73	1	17	3	17	2	17	2	= 59
“	5	74	2	16	2	31	1	18	1	= 71
“	6	75	1	15	3	24	5	20	1	= 69
“	7	76	1	16	2	32	3	19	1	= 74
“	8	77	1	16	1	26	3	12	1	= 60
“	9	78	2	11	3	26	1	19	1	= 63
“	10	79	2	13	2	17	2	23	1	= 60
“	11	80	1	12	1	29	3	14	2	= 62
“	12	81	1	14	2	22	4	20	2	= 65
“	13	82	1	11	4	26	2	15	1	= 60
“	14	83	1	18	4	28	3	21	1	= 76
“	15	84	1	19	2	26	7	17	1	= 73
“	16	85	1	17	1	37	6	12	3	= 77
“	17	86	2	17	2	23	4	15	6	= 69
“	18	87	1	10	2	27	3	18	1	= 62
“	19	88	1	18	2	22	4	13	1	= 61
“	20	89	1	17	7	24	2	21	1	= 73
“	21	90	1	15	1	19	4	6	4	= 50
“	22	91	1	12	7	25	7	15	2	= 69
“	23	92	1	9	1	27	3	11	1	= 53
5	23		27	337	59	588	82	375	38	= 1506

Даже на этих двух страницах заметно тяготение к заполнению симметричных сегментов текста одинаковым числом букв, хотя разброс реальных цифр в столбцах IV, VI, VIII, X и промежу-

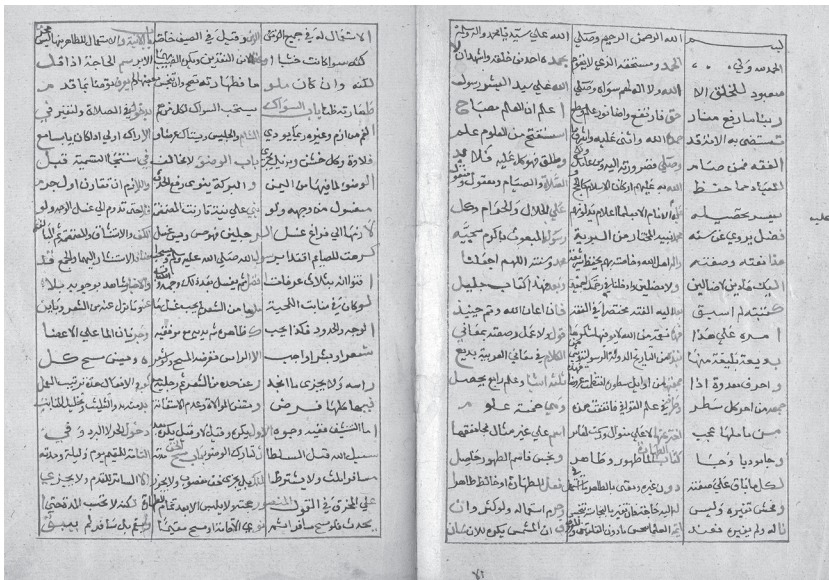


Рис. 101. Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри.

Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх ва-т-тарих ва-н-нахв ва-л-аруд  
ва-л-кавафи (рукопись С 684, лл. 1b–2a, собрание ИВР РАН)

точных V, VII и IX свидетельствует о том, что язык и логика повествования этому сильно сопротивлялись. Отметим, что, несмотря на колебания цифр в столбцах, общее число знакто-букв на обеих проанализированных страницах одинаково (1505 и 1506)<sup>1</sup>.

Сочинение-кроссворд Исмаила ал-Мукри добавляет к рассмотренным выше материалам о равномерности арабского письма в рукописных книгах, новые примеры очень высокой

<sup>1</sup> Это равенство, конечно, поражает, ведь его создал не каирский наборщик в конце XIX в., а сам автор, живший в эпоху рукописных книг. Но переоценивать его не следует, т. к. равенство это столь же неустойчиво на разных страницах книги, как и число букв в разных строках. Придавать большое значение *постраничному* подсчету знаков не следует и потому, что не известно, сколько строк было на страницах автографа (сохранившиеся копии сочинения имеют разное число строк на странице).

пластичности этого письма, его способности сжиматься и разжиматься в строке незаметно для глаз, т. е. без эстетических потерь. Автор, конечно, пользовался этим свойством арабского письма, как можно видеть по аналитической статистике, приведенной в табл. 3. Но созданная им модель текста была суровым испытанием на сжатие и разрыв даже для такого гибкого письма, как арабское. Возможно, что победа как раз в этом испытании и входила в замысел автора сочинения. Тогда экстравагантная идея книги-крестословицы могла бы получить простое и вполне понятное объяснение. Общим замыслом автора, его целью была демонстрация виртуозного владения словом и *каلامом* (пером), арабским *языком* и арабским *письмом*. И то, и другое ценилось, как известно, арабами очень высоко.

Что касается плотности письма и его равномерности в сочинении ал-Мукри, то регулировать их помогала геометрическая упорядоченность структуры его произведения. На страницах рукописи С 684 она закреплена переписчиком графически (рис. 102) в виде семиполосной, а точнее – 147-клеточной матрицы<sup>1</sup>, подготовленной для заполнения ее словами. Параметры этой сложной матрицы оказываются, как и следовало ожидать, в полном согласии с пропорциональной эстетикой, которую мы исследуем в данной книге. На рис. 102 это подтверждается реконструкцией относительных размеров у элементов матрицы (более точных для тисненой (и потому бесцветной) разлиновки бумаги и менее точных – для графической обводки этой разлиновки). По разлиновке текст укладывается в прямоугольник формата 4 : 3. Это значит, что  $\frac{1}{4}$  высоты этого прямоугольника, будучи модульной единицей измерения этого формата, равна  $\frac{1}{3}$  его ширины или, что то же самое, одной третьей строки текста в прямоугольнике. Семиполосное членение строк в матрице учитывает, оказывается, существование упомянутой модульной единицы измерения.

<sup>1</sup> Разлиновка на 21 строку делит каждую из 7 вертикальных полос на секции, общее число которых ( $7 \times 21$ ) достигает 147.

Так, в первой трети строк сгруппированы три полосы матрицы (№ 1–3 – три колонки текста). Вторая треть строк – это матричная полоса № 4 (4-я колонка текста).

Последняя треть строк включает в себя опять три полосы матрицы (№ 5–7 – три последние колонки текста).

Для того чтобы проследить дальнейшее членение строк в матрице, оперируя при этом (для наглядности) целыми числами, обозначим формат матричного прямоугольника как  $80 \times 60$  условных единиц измерения длины (это та же пропорция, что и  $4 : 3$ ). Это позволяет рассчитать ширину каждой из семи колонок относительно ширины самой матрицы, иначе говоря – рассчитать ее в долях длины строки текста. Результат расчетов может быть записан двояко – или, действительно, в дробных долях, где буквой  $L$  обозначена длина строки:

$$\frac{1}{20} L + \frac{1}{5} L + \frac{1}{12} L + \frac{1}{3} L + \frac{1}{12} L + \frac{1}{5} L + \frac{1}{20} L = L,$$

или в относительных (условных) единицах измерения, полученных путем приведения дробей к общему знаменателю, т. е. к числу 60:

$$3 \text{ ед.} + 12 \text{ ед.} + 5 \text{ ед.} (\frac{1}{3} L) + 20 \text{ ед.} (\frac{1}{3} L) + 5 \text{ ед.} + 12 \text{ ед.} + 3 \text{ ед.} (\frac{1}{3} L) = 60 \text{ ед.}$$

Полученные в обеих записях данные говорят о том, что графление матрицы (и текста) имело осмысленный характер, т. е. осуществлялось, например, не на глаз, а при помощи масштабной линейки и с выбором по ней величин, кратных целому (длине строки). Более того. Как выясняется из значений номиналов и из их чередования, графление и композиционно задумывалось не без изящества, которое можно усмотреть в том, что текстовые полосы (графы) олицетворяют собой комбинацию сразу двух видов симметрии. Первые три графы и последние три графы – и как группы, и поштучно – *просто* симметричны по отношению к оси симметрии (в этой роли выступает графа № 4, срединная). А по отношению друг к другу эти же графы – опять и как группы, и поштучно – *зеркально* симметричны. Такая аранжировка сильно



оживляет прямоугольники текста на страницах рукописи и достаточно самоценна, хотя и кажется, что она всего лишь перенимает структуру, уже существующую в необычном сочинении.

Многорамочная структура, которой и является, по существу, табличная, как здесь, организация текста, предоставляет большие возможности для измерений и последующего поиска в них технологических закономерностей. В этом смысле симметрия – это достаточно заметное приглашение к такому поиску. Оно было принято нами, а результаты измерения и их анализ показали (см. выше) простейшую симметричную конфигурацию на рукописной странице, которую можно составить из семиполосного членения текста:

графы № 1–3  $\leftarrow$  графа № 4  $\rightarrow$  графы № 5–7.

Но есть и другие симметричные конфигурации в этой же матрице, которые тоже можно протестировать, опираясь на те же, выявленные выше, номиналы. Их две. Одна – это если за ось симметрии принять не одну, а сразу три колонки (3, 4 и 5-ю). Расширение оси ведет к смене номиналов, подвергаемых тестированию, но подтверждает, тем не менее, что и они создают нормативные числовые парадигмы. Так, длина строки по отношению к ширине новой оси будет уже не 3 : 1 (60 : 20 ед.), а 2 : 1 (60 : 30 ед.), но это – тоже парадигма кратности. При этом ширина *новой* оси пропорциональна ширине *прежней* как 3 : 2 (30 : 20 ед.), эта пропорция тоже из разряда нормативных. Вторая конфигурация – это если ось симметрии еще раз расширить (до 54 ед.) – за счет 2-й и 6-й колонок. Тогда длина строки соотнесется с ней как 10 : 9 (60 : 54 ед.); это тоже одна из нормативных пропорций. Из этого видно, что разграфление матрицы проведено не только в какой-то системе мер длины, но также и с подбором определенных номиналов, – таких, которые бы вступали друг с другом в канонически пропорциональные отношения<sup>1</sup>, как это всегда бывало до сих пор со всеми объектами нашего исследования.

---

<sup>1</sup> То есть отношения кратности, а также чисел первого десятка друг к другу.

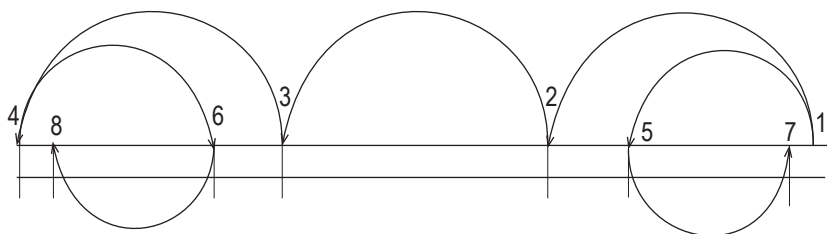


Рис. 102. Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри.  
 Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх ва-т-тарих  
 ва-н-нахв ва-л-аруд ва-л-кавафи  
 (рукопись С 684, лл. 1b–2a, собрание ИВР РАН).  
 Реконструкция относительных размеров у элементов мистары

Эти дежурные промеры, снимаемые с каждого нового объекта исследования, имеют, как правило, две цели: как можно более точно очертить границы действия числовой эстетики (1) и выявить приемы ее реализации в книжном дизайне (2). В данном случае рассматривался единичный (пока) пример табличной организации текста в очень сложном варианте – пять различных сочинений, уложенных в семь столбцов четырех размеров по ширине. Три пары разноформатных и зеркально симметричных друг другу столбцов привлекли к себе особое внимание, в результате чего удалось открыть полуавтоматический способ разграфления прямоугольников (или отрезков прямой) на те самые семь частей, что и в сочинении-кроссворде. Он показан на рис. 102 и состоит в следующем.

В верхнем правом углу прямоугольника (точка 1) ставится ножка циркуля и раствором в  $\frac{1}{3}$  ширины прямоугольника маркируются на его верхней стороне точки 2, 3 и 4. Затем из той же точки 1, но раствором циркуля в  $\frac{1}{4}$  ширины прямоугольника, на той же линии маркируются точки 5 и 6 (между ними два шага циркулем, но первый из шагов не маркируется). Затем ножка циркуля устанавливается в точке 5 и раствором в  $\frac{1}{5}$  ширины прямоугольника маркируется точка 7, а из точки 6 при том же растворе циркуля маркируется точка 8. Эти восемь точек и образуют

конфигурацию из семи граф, использованную в сочинении-кроссворде, со всеми ее пропорциональными особенностями, которые мы выявляли поштучно и совсем другим способом. Новоткрытый прием назван нами полуавтоматическим, потому что для пользования им человек должен как-то определять и треть, и четверть, и пятую часть разграфляемого отрезка прямой<sup>1</sup>.

В настоящее время невозможно сказать, применялся ли открытый прием где-либо, кроме данного сочинения-кроссворда, или же и сочинение, и матрица для его реализации на бумаге возникли в одно время и друг для друга. Учитывая высокое предназначение сочинения, нетрудно допустить, что подносное произведение ал-Мукри было одновременной презентацией и «крестословной» организации больших текстов<sup>2</sup>, и этого эффектного способа разделения пространства. В этом случае это был бы классический пример единства и неразрывности формы и содержания. Похожие «презентации» технологических приемов уже встречались нам в артефактах то в виде фронтисписа<sup>3</sup>, то в виде украшения на переплете<sup>4</sup>.

Конечно, к сочинению Исмаила ал-Мукри нельзя подходить с теми же мерками, которые мы прилагаем к обычным текстам. Безусловно, оно представляет собой прежде всего филологическую игру. Но эта игра сделана вполне серьезно, с использованием разнообразных приемов сочинительства и письма, которые еще не всегда нам известны и понятны. Кроме того, следует отметить, что как ни экстравагантно выглядит сочинение Исмаила

---

<sup>1</sup> Понятно, что разметчику нужны: конкретная система линейных мер, масштабная линейка и выбор такой ширины для прямоугольника, которая легко («кругло») делится на трети, четверти и пятые доли, не выходя за рамки привычных, ходовых номиналов.

<sup>2</sup> В истории арабской литературы более ранние образцы такой организации текста пока что не известны. Сам автор (см. примеч. 1 на с. 227) считал себя пионером в этой области.

<sup>3</sup> См. главу 1, раздел 3.

<sup>4</sup> См. главу 3, раздел 1.

ал-Мукри, оно все же только одно из многих, созданных арабами для демонстрации изощренного владения словом и письмом. Такие филологические раритеты, своего рода «аджаиб ал-маснуат (или аджаиб ал-мактубат)», еще не собраны вместе и не изучены. В то же время они составляют определенную часть арабского филологического наследия, являются материальным воплощением одной из сторон средневековой арабской эстетики. С этой точки зрения и такие памятники арабской письменности заслуживают специальных исследований.

#### 4. Плотность текста и анализ лакун в копиях средневековых сочинений

Вернемся, однако, к обычным прозаическим текстам, строки которых, как мы уже видели, способны конвертироваться.

Несмотря на неодинаковую ширину разных букв арабского алфавита, текст на страницах арабских рукописей обнаруживает свойство выдерживать на протяжении целого кодекса во всех его строках примерно одинаковое число букв. Это число лишь незначительно колеблется вокруг некой цифры, которая является среднеарифметической величиной для строк данного списка<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Здесь с большей очевидностью, чем в поэтических текстах, видно, что настоящей счетной единицей текста выступает все-таки не столько строка рукописи, сколько число знаков-букв в ней, а строка – это только форма разовой (в смысле: конкретной) реализации этой счетной единицы в той или иной рукописи. Может быть, как раз с таким ощущением меры текста связано, по крайней мере отчасти, отсутствие в рукописных книгах пробельного пространства между словами. Не исключено, что введение пробелов в книжное письмо могло бы привести к исчезновению эффекта конвертируемости текстов, о которой идет у нас речь. Пробелы – и очень значительные – можно наблюдать только в некоторых рукописях куфических Коранов, исследование которых еще находится на начальной стадии.

Это свойство, впервые, кажется, привлекавшее к себе внимание только в 1994 и, еще раз, в 1997 гг.<sup>1</sup>, и позволяет осуществлять управляемое конвертирование прозаического текста с одной *мис-тары* на другую.

Метод определения среднестатистической плотности в одной строке текста обычен. Что касается переводного коэффициента, который нужен в этом случае, то он, как отмечалось выше, представляет собой пропорцию, где соотносятся между собой плотности текста (среднестатистические) в строках двух списков одного и того же сочинения, сравниваемых между собой. Способ его получения может быть отвлеченным или прикладным. При отвлеченном способе сначала определяется (по знакам-буквам) среднеарифметическое значение плотности текста (почерка) в строках обеих сравниваемых рукописей, затем рассчитывается переводной коэффициент путем деления, скажем, большего показателя плотности на меньший. При прикладном способе та же задача решается с пропуском первого звена (вычисления средней плотности), а именно: в двух копиях выбирается один и тот же фрагмент текста (произвольной величины, но с целым в одной из рукописей числом строк, страниц или листов, выбранных, по желанию, в качестве мерной единицы); затем, как и в предыдущем случае, больший показатель делится на меньший; полученное число и есть искомый переводной коэффициент.

К сожалению, на опубликованном (т. е. легкодоступном для всех) материале продемонстрировать конвертируемость прозаических текстов не представляется возможным. Дело в том, что факсимильные воспроизведения рукописей, которых теперь немало и на которых можно было бы строить публичную и общедоступную демонстрацию описанного метода, это – сплошь издания *уников*. А для того чтобы представить метод в действии,

---

<sup>1</sup> [Полосин, 1994а. С. 202–220, илл.; Polosin, 1997. Р. 3–17, ill.]. Теперь это положение вошло в учебник кодикологии: [Manuel de codicologie..., 2000. Р. 182].

нужны по крайней мере две копии какого-либо одного сочинения. Именно поэтому так пришлось к месту случайная ошибка переписчика, показанная в начале этой главы.

Можно полагать, что и в случае прозаических текстов средневековые переписчики пользовались их конвертируемостью, как это было с поэтическими сборниками, тоже, главным образом, для расчета количества бумаги, необходимой для изготовления копии при перемене *мистары*. Трудно пока что говорить, как было в их время<sup>1</sup>, сегодня же специалист может пользоваться конвертируемостью текстов и в других целях. Например, для быстрого перехода от любого места в печатном издании сочинения к соответствующему месту в любой рукописи этого же сочинения, и наоборот – от конкретного текста (места) в рукописи к соответствующему месту в печатных изданиях. У текстологов и источниковедов такие задачи возникают постоянно, и переводной коэффициент каждой пары рукописей одного и того же текста может сыграть при необходимости роль конкорданса их пагинаций<sup>2</sup>. Поиск тех же фрагментов путем пролистывания многостраничного памятника со «слепым» (безабзачным и т. п.) текстом во многих практических ситуациях, пожалуй, менее продуктивен.

Для отработки методики конвертирования текстов с одной *мистары* на другую оптимальные условия создает работа текстолога над научным изданием арабских памятников по нескольким рукописям. Именно здесь можно изучать проблему, не отвлекаясь на нее специально от других задач, а наоборот –

---

<sup>1</sup> Единственный, кажется, конкретный случай такого расчета выявлен в рукописи D 126 из собрания ИВР РАН. См.: [Polosin, 2000. Р. 9–10; Полосин, 2009. С. 86–91].

<sup>2</sup> Этот рабочий прием упрощает также пользование старыми восточными изданиями арабских текстов, в частности – булакскими, которые печатались без пробелов и без указателей. Разовые сверки чтений по ним можно делать, прицельно находя нужные места с помощью переводного коэффициента.



просто углубляя проработку текущего материала по отдельным линиям в рамках стандартного круга обязанностей, которые накладываются на специалиста технологией подготовки критического текста.

Не всякие рукописи, или не всякие тексты в них, одинаково удобны для изучения и практического использования эффекта конвертируемости текстов. Например, две важнейшие рукописи «Фихриста» Ибн ан-Надима (парижская № 4457 и дублинская № 3315)<sup>1</sup> – «неудобны». Почему так? Да потому, что плотность текста в них крайне неравномерна на разных и даже на одних и тех же страницах, – вопреки тому самому свойству равномерности, которое мы декларировали выше. Переписчики тут виноваты только отчасти. В основном дело тут в другом: в неоднородности текстового материала, в «Фихристе» он представляет собой то обычные плотные записи биографий арабских авторов, то намеренно разреженные длинные перечни их сочинений. Кроме того, в одной из этих рукописей то там, то сям встречаются значительные пространства без всякого текста. Они были зарезервированы для дополнений самим автором «Фихриста» и сохранились в дублинской копии, сделанной прямо с автографа. Все же и в таких случаях можно, в определенных границах, пользоваться переводными коэффициентами. Покажу это на примере решения одной нестандартной задачи, возникшей при изучении упомянутых рукописей «Фихриста».

Девять листов (лл. 10а–18b) парижской рукописи «Фихриста» № 4457 переписаны другим, нежели остальная часть рукописи, почерком. Это означает, несомненно, потерю и последовавшее затем восстановление утраченных листов вторым переписчиком. Но вот что озадачивает: *число* утраченных-восстановленных листов. Их так много, что почти наверняка можно утверждать, что из рукописи когда-то выпала целая, т. е. имевшая четное

---

<sup>1</sup> Сводку сведений о них см. в книге: [Полосин, 1989. С. 11–12, № 1; 15, № 4].

число листов, тетрадь (*курраса*). Но какого объема? Ведь тетради бывают и в 8, и в 10, и в 12 листов.

После некоторого анализа ситуации выясняется, что *курраса* из восьми листов отпадает. Количество текста, которое размещено на девяти листах новодела, на восьми листах оригинала просто не уместилось бы. Доказать это можно следующим образом.

Зеркало текста и в новоделе, и в оригинальной рукописи фактически равновеликое (хотя есть некоторые расхождения, о которых будет сказано ниже). Несмотря на то что в опубликованном описании парижской рукописи размеры текста не указаны, а сама рукопись была мне недоступна, сделать вывод о равновеликости текстовых полос можно и по микрофильму, и по фотокопии с него, которые есть в Санкт-Петербурге. Рукопись переснималась в Национальной библиотеке Франции «в разворот», т. е. по две страницы на один кадр. Поэтому на стыках новодела с оригиналом (см. рис. 100–101) *дважды*<sup>1</sup> в рамках одного кадра микрофильма оказались смежные страницы новодела и оригинала (лл. 9b–10a на рис. 100 и 18b–19a на рис. 101). Это значит, что снимались они одномоментно и, следовательно, с одинакового расстояния. А распечатка микрофильма в фотолаборатории ИВР РАН была покадровой, что обеспечивало одинаковую кратность увеличения смежных страниц на фотоотпечатках. Таким образом, сопоставлять размеры текстов можно при помощи линейки и циркуля-измерителя безо всякого масштаба. Что мы и сделали, придя к заключению, высказанному выше.

Итак, размеры двух *мистар* оказались более или менее одинаковыми. Число строк в них – просто одинаково, без «более-менее» (по 16 на странице). При таком равенстве параметров, конечно же, должно было обратить на себя внимание то обстоятельство, что переписчик новодела не сумел уложиться в 8 листов. Даже при более убористом письме – а это видно и при беглом взгляде – ему потребовался не только один дополнительный лист,

---

<sup>1</sup> Один раз в начале, второй раз – в конце новодела.

т. е. еще 32 строки (по *мистаре*), но сверх того еще 4 строки, которые ему пришлось втиснуть в этот лист, нарушив тем самым его разлиновку. А дело обстоит именно так (лл. 18b–19a). При шестнадцатистрочной *мистаре* восемь листов дают 256 строк текста, а девять листов дают 288, тогда как реальная запись на них заняла 292 строки – на 36 строк больше, чем было бы в *куррасе* из восьми листов. Четыре сверхнормативные строки пришлись как раз на последний лист новодела (лл. 18a и 18b), наглядно подтверждая, что переписчик новодела стремился уложиться именно в девять, а не в восемь листов и преуспел в этом стремлении, просчитавшись всего лишь на четыре строки.

О том же самом говорит и анализ плотности текста в новоделе, которая уже на глаз была определена нами как более высокая, чем в остальной части парижской рукописи.

Поскольку методика такого анализа нигде еще не демонстрировалась, а объем анализируемого текста сравнительно невелик (9 листов), то покажем плотность этого текста с такими подробностями, которые в других случаях будут, несомненно, опускаться, растворяясь в обобщенных формулировках, как растворяются слагаемые в их сумме (см. табл. 4).

В этой таблице почти исчерпывающе дана характеристика плотности текста в новоделе: расписано число знаков-букв для каждой строки всех 18 страниц и выведена средняя плотность для каждой отдельной страницы (горизонтальные графы); для более тонкого отслеживания моторики письма то же самое проделано и для групп, состоящих из однопорядковых строк (вертикальные графы)<sup>1</sup>; наконец, отмечено, сколь часто и где

---

<sup>1</sup> Исключены из побуквенного обсчета в табл. 4 л. 13b, где идут преимущественно стихи, требующие построчного счета, и л. 16a, где много образцов (иллюстраций) древнеперсидского, т. е. иного, чем у арабов, письма. Исключены также 9 строк, зарезервированных для образцов других неарабских алфавитов, но оставшихся незаполненными (в графах таблицы они обозначены нулем). В расчете среднеарифметических показателей все эти места не участвовали.

именно переписчик выходил за пределы собственной разливки-*мистары* (колонка «Примечания», а также графы для 17-й и 18-й строк).

Из табл. 5 видно, что плотность текста колеблется и достигает своего максимума на лл. 12а, 15b, а затем подряд на четырех последних страницах новодела (лл. 17а, 17b, 18а и 18b)<sup>1</sup>, достигается и удлинением строки (т. е. выходом за рамку *мистары* по горизонтали), и увеличением числа строк на странице с 16 до 18 (т. е. выходом за рамку *мистары* и по вертикали). Наконец, надо принять во внимание, что наполнение *мистары* новодела текстом шло с перегрузкой: 41,8 знака на строку (см. табл. 4) против 37,75 знака на строку<sup>2</sup> в практически такой же *мистаре* основной части парижской рукописи.

---

Однако в дальнейшем, например при конвертировании полного текста «новодела», все эти пропуски восполнялись, исходя из средней плотности строки; возможно, это влияло на величину погрешностей, случавшихся при каждом расчете.

<sup>1</sup> Нам достаточно обратить внимание на циклические колебания, выделенные в таблице специальным отчеркиванием по горизонтали. И эти, пиковые, и другие, менее заметные колебания плотности письма объясняются, конечно, не природной нестабильностью почерка данного переписчика, а спецификой его задачи. Он не переписывал текст, как мы видели в прежних примерах, а вписывал его в рамки, которые определялись не им, а размером лакуны. В связи с этим ему приходилось непрерывно следить за убывающим бумажным пространством, поддерживая баланс между ним и порцией еще не вписанного на него текста. В таком положении корректировки плотности письма неизбежны.

<sup>2</sup> Плотность письма основного переписчика парижской рукописи рассчитана так: на л. 9b этой рукописи (это страница перед новоделом) 16 строк текста общим объемом 600 знаков ( $600 : 16 = 37,5$  знака на одну строку). На л. 19а (уже после новодела) тоже 16 строк с текстом в 608 знаков ( $608 : 16 = 38$  знаков на одну строку). Находим среднее значение –  $1208 : 32 = 37,75$ .

**Абсолютные и среднестатистические показатели**

	Строка										
	1-я	2-я	3-я	4-я	5-я	6-я	7-я	8-я	9-я	10-я	11-я
Л. 10а	41	29	46	38	37	47	44	41	42	47	50
Л. 10б	35	37	43	41	33	39	31	23	39	43	41
Л. 11а	41	46	43	41	39	44	44	39	43	44	42
Л. 11б	47	49	54	39	29	42	42	21	50	43	27
Л. 12а	47	41	45	45	46	43	45	31	46	46	49
Л. 12б	43	41	42	47	46	43	42	41	13	41	26
Л. 13а	41	36	20	41	45	42	41	52	47	37	44
Л. 13б	См. примеч. 1 на с. 247										
Л. 14а	50	51	46	43	44	39	50	44	49	42	36
Л. 14б	0	21	41	40	36	39	38	45	45	43	37
Л. 15а	40	35	44	35	33	42	27	46	44	37	46
Л. 15б	47	48	45	39	51	44	48	50	23	0	50
Л. 16а	См. примеч. 1 на с. 247										
Л. 16б	35	39	40	42	10	0	35	40	31	39	45
Л. 17а	47	36	48	43	56	39	49	44	54	45	51
Л. 17б	49	41	49	47	45	44	49	51	40	44	34
Л. 18а	38	0	50	57	52	60	48	47	45	41	48
Л. 18б	44	44	50	42	46	46	46	34	17	42	39
В среднем	43,0	39,6	44,1	42,5	40,5	43,5	42,5	40,5	39,3	42,2	41,5

Таблица 5

плотности письма в рукописи № 4457 (в знаках/буквах)

Строка							Среднее число знаков на странице	Примечания (характеристика средней длины строк)
12-я	13-я	14-я	15-я	16-я	17-я	18-я		
44	41	45	41	42	–	–	42,2	Удлиненны
45	40	38	37	44	–	–	38,0	Стандартные
38	44	48	41	50	–	–	42,9	Слегка удлиненны
14	46	41	47	43	–	–	39,6	Слегка удлиненны
43	43	43	48	46	–	–	42,2	Слегка удлиненны
16	46	45	49	43	–	–	39,0	Слегка удлиненны
44	44	23	31	36	–	–	30,0	Слегка удлиненны
					–	–		Слегка удлиненны
41	37	39	28	16	–	–	40,9	Стандартные
42	46	37	44	46	–	–	40,0	Стандартные
42	43	42	46	36	–	–	39,9	Стандартные
42	46	47	50	42	–	–	44,8	Стандартные
					–	–		Удлиненны
37	38	45	47	34	–	–	37,2	Удлиненны
47	19	0	0	44	–	–	44,4	Стандартные
0	48	34	0	46	–	–	44,3	Слегка удлиненны
52	50	57	54	59	44	46	49,8	6–10 строки удлиненны
51	52	46	0	51	43	39	43,0	Слегка удлиненны
39,9	42,6	42,0	43,3	42,4	43,5	42,5	41,8	



Таким образом, мы снова приходим к выводу: переписчик очень старался, манипулируя плотностью письма, уложиться в свои девять листов. В восемь листов, при *мистаре* парижской рукописи, переписанный им текст вместиться не мог никак. При строгом соблюдении разлиновки он не укладывается полностью даже в девять листов.

Значит, первоначальный текст на месте нынешнего новодела занимал (по правилу парности листов в *куррасах*) все-таки 10 листов?

Рассчитаем объем новодела в знаках арабского алфавита (сумму строк умножить на среднюю плотность):

$$[18 \text{ страниц} \times 16 \text{ строк} + (4 \text{ строки})] \times 41,8 \text{ знака} = 12205,6 \text{ знака.}$$

При плотности строки в 37,75 знака, которая принята нами для оригинальной части рукописи (см. выше примеч. 2 на с. 247), этот объем равнозначен 323,3 строки утраченного ныне оригинала ( $12205,6 : 37,75$ ), или 20,2 страницы его ( $323,3 : 16$ ), т. е., округленно, 10 листов. Избыточные две десятых в ответе являются погрешностью пересчета, которая составляет всего три строки текста.

Возможно, что демонстрация конвертируемости на новоделе из парижского манускрипта не требовала столь подробного разбора. Но вопрос о величине лакуны, которую он восполняет, важен и в другом контексте – в исследовании самого «Фихриста», филиации его списков, аутентичности текста в них. Дело в том, что для установления критического текста «Фихриста» на участке, покрываемом новоделом, существуют только две рукописи – парижская № 4457 и дублинская № 3315. Первая, как видим, содержит подновление девяти ее листов неизвестного пока происхождения. Текстуальная сверка этого места со второй, дублинской рукописью возможна только отчасти, потому что и здесь, будто нарочно, текст прерывается лакуной. Накладываясь одна на другую, две лакуны выводят из-под текстологической критики

несколько страниц текста «Фихриста», представленных сегодня одним только анонимным новоделом. И подлинность этого фрагмента могут засвидетельствовать, таким образом, только количественные аргументы – совпадение размера лакуны с полистным составом рукописей.

Учитывая последнее обстоятельство, перепроверим полученный нами результат еще одним способом, через не задействованную еще дублинскую рукопись.

Найдем переводные коэффициенты для двух *пар* текстов: 1) оригинального текста парижского списка и дублинского списка, 2) новодела парижского списка и дублинской рукописи. В первом случае это будут 44 строки парижской (л. 8b, строка 4 – л. 9, строка 16) и 30,5 строки дублинской рукописи (лл. 4b–5a), дающие переводной коэффициент 1,44 ( $44 : 30,5$ ). Во втором случае – 16 строк новодела (л. 10a) и соответствующий им текст на 12,5 строки в дублинском списке (9,5 строк на л. 5a и 3 строки на л. 5b), что дает коэффициент 1,28 ( $16 : 12,5$ ). Переведем теперь по коэффициентам текст новодела (18 страниц по 16 строк каждая) на *мистару* дублинской рукописи, имеющей по 25 строк на странице:  $18 \times 16 : 1,28 = 225$  строк (или 9 полных страниц), и полученный результат конвертируем на *мистару* парижского манускрипта:  $225 \times 1,44 : 16 = 20,28$  страницы. Таким образом, произведя пересчет текста новодела и через вторую (дублинскую) рукопись, мы получим тот же самый ответ – 10 полных листов и 4,5 строки в качестве погрешности метода.

В этих последних расчетах привлекает к себе внимание переводной коэффициент в паре «новодел – дублинская рукопись» (1,28). В развернутом виде он выступает как пропорция  $32 : 25$ , что не может не напомнить нам о разлиновке для этих же самых текстов – 32 строки составляют две страницы новодела, а 25 строк – это полная страница дублинской копии «Фихриста». Более чем очевидно, что эта связь не случайна. Вероятно, переписчик новодела расчетливо выбрал наиболее легкий способ

заполнить лакуну точно «встык» с окружающим ее текстом. Увидев, что 225 строк, которые ему предстояло скопировать, складываются в 9 полных страниц, он и для себя положил ближайшее целое число страниц, кратное 9, т. е. 18. Теперь ему оставалось только следить, чтобы каждая 25-я строка переписываемого им оригинала занимала у него последнюю строку на обороте каждого листа (32-ю). Сличение новодела с дублинской рукописью показало, что выравнивание плотности письма в нем действительно шло этим путем, по 25-й строке дублинского списка. Этот последний и был, видимо, тем протографом, с которого переписывался новодел.

С этим открытием мы выходим на совершенно новую для текстологии и источниковедения категорию объективных свидетельств и аргументов, извлекаемых методами – тоже новыми в арабистике – количественного анализа рукописей.

## Заключение

В книге было много сказано о геометрической и арифметической гармонизации, в том числе и в работе иллюминаторов арабских рукописей. Чтобы понять, насколько нов для науки приведенный на эту тему материал, воспроизведем здесь полностью справку о состоянии дел на этом участке науки в настоящее время. Она взята из «Руководства по кодикологии арабографических рукописей», из главы, специально посвященной орнаментальному украшению рукописей<sup>1</sup>.

«Геометрия и ее воплощения (prolongements)

Среди древнейших украшений Коранов некоторые представляют собой абстрактные фигуры, навеянные геометрией: серии кругов, треугольников, прямоугольников, выделенных раскраской, которые отделяют одни суры от других<sup>2</sup>. В декоре на целую страницу с III/IX в. проявляется тенденция выработать сложные схемы, которые сильно структурируют украшение<sup>3</sup>. Но самые совершенные примеры этого геометрического вдохновения – это, без всякого сомнения, декоры ильханидских и мамлюкских Коранов VIII/XIV в., которые оставляют впечатление предельных достижений жанра<sup>4</sup>.

Сосуществовали два способа реализации геометрических форм в книге. Первый состоит в использовании их в компози-

<sup>1</sup> Manuel de codicologie..., 2000. P. 266–267.

<sup>2</sup> См. фрагмент *Arabe 324c* из собрания Национальной библиотеки Франции [Déroche, 1985. Cat. I/1. P. 75–77, № 45]; ср. с листами той же рукописи, хранящимися в Каире [Moritz, 1905. Pl. 1–12].

<sup>3</sup> См., например, конструкцию декора в рукописи № 1407 из собрания Библиотеки Честера Битти [James, 1980. P. 17. № 4].

<sup>4</sup> James, 1988, passim.

ции, замыкающейся на самой себе, которая или остается лишенной всякого другого декора, или перекрывается декором вроде штриховки или арабесок на пространствах, которые она точно указывает. При втором художник использует орнаменты, которые он повторяет или видоизменяет, переплетая их так, чтобы создать когда фон, а когда первый план сложного декора, который включает другие геометрические формы и/или растительные элементы. Квадраты, ромбы, многоугольники, треугольники, звезды и круги – это основные фигуры, которые повторяются очень часто (см. илл. 46 – *Ms. Arabe 12*). Мусульманские иллюминаторы прибегали не только к собственным воображению и ощущениям, но также и к математическим знаниям, чтобы создавать сложные орнаменты, переплетая, подразделяя и удлиняя линии, например, линии лучей шести- или восьмиконечных звезд<sup>1</sup>.

Эти обобщенные и, пожалуй, слишком абстрактные замечания (они сопровождаются одной-единственной иллюстрацией) немного объясняют в искусстве оформления арабской рукописной книги. Но таков, в сущности, уровень изученности в данной области в настоящее время. Геометрия, как было показано в главах этой книги, не была привилегированным инструментом одних только иллюминаторов. Она пронизывает своим влиянием буквально все структуры рукописной книги. В этом состоит, как представляется сегодня, главное отличие арабской и вообще арабграфичной книжно-рукописной традиции от других рукописных традиций, где исследователи констатируют пока что лишь самые общие представления о книжной гармонии, угадывая ее в штучных экземплярах рукописей, форматы листа и текста в которых с большей или меньшей определенностью обнаруживают тяготение к некоему гармоничному идеалу, выражаемому в пропорциях. Напротив, для арабской традиции можно говорить о точном представлении как о самой гармонии, так и о средствах ее достижения на практике.

---

<sup>1</sup> Cp.: [el-Said., Parman, 1976; Critchlow, 1976; reimpr. 1989].

Фундаментальным основанием арабской двухмерной гармонии является ограниченная группа разноформатных прямоугольников. Состав ее определен правилами, к сожалению, неписанными в полном смысле слова: о них нет никаких сообщений в письменных арабских источниках. Но по результатам анализа значительного числа рукописных книг их все-таки можно назвать, положив этим конец непониманию особенностей средневековой арабской книжной эстетики. Костяк этой группы, согласно собранным нами данным, составляют прямоугольники, в форматы которых заложены отношения простых чисел первого десятка друг к другу. Абстрактные отношения столь же абстрактных чисел, бывшие в математике объектом преимущественно умозрительного рассмотрения, были материализованы графически в прямоугольники и в таком воплощении составили основу арабского книжного дизайна в самом широком понимании этого термина. В табл. 6 приведены соответствующие форматные формулы и для прямоугольников, и для их числовых архетипов.

Таблица 6

**Форматные формулы для прямоугольников  
и их числовых архетипов**

№	Формула	№	Формула	№	Формула
1	<b>1,0</b> (1 : 1)	7	<b>1,2857142</b> (9 : 7)	13	<b>1,666</b> (5 : 3)
2	<b>1,111</b> (10 : 9)	8	<b>1,333</b> (4 : 3)	14	<b>1,75</b> (7 : 4)
3	<b>1,125</b> (9 : 8)	9	<b>1,4</b> (7 : 5)	15	<b>1,8</b> (9 : 5)
4	<b>1,1428571</b> (8 : 7)	10	<b>1,4285714</b> (10 : 7)	16	<b>2,0</b> (2 : 1)
5	<b>1,2</b> (6 : 5)	11	<b>1,5</b> (3 : 2)	17	<b>2,25</b> (9 : 4)
6	<b>1,25</b> (5 : 4)	12	<b>1,6</b> (8 : 5)	18	<b>2,5</b> (5 : 2)

Эти 18 формул представляют собой тот фундамент, на котором в основном и зиждется гармонично-пропорциональная эстетика арабской рукописной книги. Помимо них есть



еще небольшое число подобных формул, некоторые из которых также встречались в этой книге. Это формулы: **1,44** ( $36 : 25$  или  $6^2 : 5^2$ ); **1,777** ( $16 : 9$  или  $4^2 : 3^2$ ), **1,875** ( $15 : 8$ ) и некоторые другие. Основания для их включения средневековыми практиками в вышеозначенную группу еще не вполне ясны, но они вписываются в основную группу, хорошо взаимодействуя с ней, и не нарушают общего тона геометрической гармонизации в рукописях, задаваемого основной группой пропорций<sup>1</sup>. Что касается 18 формул основного ряда, то наиболее типичные формы их материализации в арабских рукописях достаточно разнообразно показаны в предыдущих главах. Типологически этих форм только две. Одна – это когда прямоугольники того или иного формата выступают в роли *материнской рамки*, внутри которой затем разворачиваются гармонизованные с ней построения. Вторая – это когда прямоугольники тех же самых форматов, но меньших размеров являются элементами построения внутри *материнской рамки*, – той самой, упомянутой выше для первого случая.

Опора на числа первого десятка, хотя и поражает своей неожиданной ролью и креативностью в такой области, как визуально воспринимаемое искусство («Квадраты» Малевича кажутся шуткой на этом мощном фоне), – не должна вызывать особого недоумения. Эту группу чисел люди выделяли с незапамятных времен. Иногда это связывают с десятью пальцами человеческих рук и использованием их для счета уже с глубокой древности. Действительно, к следам древней практики такого рода можно отнести, например, счет «на пальцах» у арабов. В этой системе счета, описанной в литературе<sup>2</sup>, с помощью трех пальцев правой руки (мизинца, безымянного и среднего) обозначались числа от

<sup>1</sup> Впрочем, самые предварительные суждения об этих пропорциях второго ряда были высказаны ранее (см. главу 1).

<sup>2</sup> Silvestre de Sacy, 1823. P. 65–71; Rödiger, 1846. S. 111–129; Lemoine, 1932. Cahier 1. P. 1–58; Fischer, 1933. S. 48–57.

1 до 9; указательным и большим пальцами той же руки обозначались десятки, от 10 до 90. Указательный и большой пальцы левой руки служили для счета сотен от 100 до 900; оставшимися тремя пальцами этой руки велся счет тысячам – от 1000 до 9000. Сейчас уже трудно представить себе, как и для чего пользовались таким счетом<sup>1</sup>. Известна также таблица умножения от 50 до 100, исполняемая на пальцах двух рук. Она описана сыном Л. Н. Толстого, вспоминая, что великий писатель обучал этой «премудрости» своих детей<sup>2</sup>. Наконец, и буквенный счет (*абджад*) построен, в сущности, на той же десятичной структуре. Все это, вероятно, куски какой-то древней счетной практики, целостное представление о которой начало теряться уже с изобретением цифр, а теперь и вовсе исчезло<sup>3</sup>.

И прямо, и косвенно на эстетику арабской рукописной книги повлияла, конечно, античная математика, в частности геометрия. О так называемом «египетском» треугольнике уже упоминалось в нашей книге<sup>4</sup>. В его пропорциональных характеристиках тоже присутствуют числа первого десятка. А он ведь представляет собой не что иное, как прямоугольник формата 1,333 (см. № 8 в табл. 1), разрезанный по диагонали. Так что броские свойства египетского

<sup>1</sup> Мне встретилось упоминание о счете на пальцах у китайцев и монголов с кратким рассказом о его практическом применении еще в XIX в.: [Тимковский, 1824. С. 371–373].

<sup>2</sup> Толстой, 1965. С. 28. Я знал эту «таблицу» со школьного детства. Требовалось наизусть знать таблицу умножения до 100, но запоминать ее было трудно. Когда половина таблицы усвоилась, мама научила меня пользоваться упомянутым пальчиковым вариантом как самоподсказкой – для того, чтобы при опросах в классе самостоятельно, без подсказок, восстанавливать выпавшие из памяти строчки второй половины таблицы. Она и сама получила эту ручную «таблицу» таким же способом, т. е. от своей мамы.

<sup>3</sup> Огромная роль, которую играют числа от 1 до 9 в самых разнообразных сферах культуры большинства народов мира, имеет глубокие психологические корни, вскрытые в статье: [Miller, 1956. Р. 129–137].

<sup>4</sup> См. главу 1, раздел 4.

треугольника входят и в число собственных свойств этого четырехугольника. Помимо чисел, есть, однако, еще одно обстоятельство, которое свело наши прямоугольники в одну группу. Все они, выступая в роли *материнской рамки*, способны с особым удобством (для прикладных целей) раскраиваться одним и тем же приемом на три гармонизованные друг с другом части – квадрат между двух прямоугольников. Прием этот состоит в построении (на диагоналях этих прямоугольных рамок) сначала окружности, вписанной в прямоугольник, радиусом в половину его ширины, а затем – квадрата, описанного вокруг этой окружности. После построения квадрата рамка оказывается разделенной на три части, *заведомо гармонизованные* между собой (см. рис. 103).

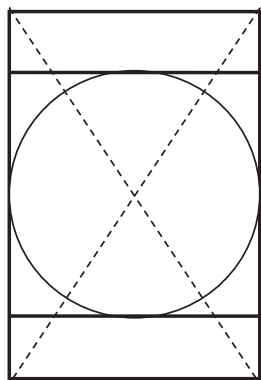


Рис. 103.

Триптих по окружности,  
т. е. раскрой прямоугольников на фигуру  
«квадрат между двух прямоугольников»:  
 $H$  – высота материнской рамки  $ABCD$ ,  
 $L$  – ширина этой рамки;  
 $h$  – высота прямоугольников  $FBCG$   
и  $AEKD$ , рассчитываемая по формуле  
 $(H - L) : 2$

Единообразный раскрой рамок, создаваемый этим приемом, давал иллюминаторам арабских рукописей целую серию чертежных матриц (см. табл. 6), которую мы назвали общим термином «квадрат между двух прямоугольников» (см. главу 1). Подобно шахматам, где существуют стандартные зачины игры, вроде Е2–Е4, иллюминации определенного типа в арабских рукописях начинались с выбора той или иной рамки из пакета общепринятых матриц и способа ее раскроя, т. е. с одного из готовых к употреблению и показанных в таблице матричных триптихов (табл. 7).

Таблица 7

**Пропорции матричных триптихов  
«квадрат между двух прямоугольников»**

№ п/п	Большой прямоугольник			Малые прямоугольники
1	<b>1,111</b> (10 : 9)			
2	<b>1,125</b> (9 : 8)		0,0625	$h = \frac{1}{18} H = \frac{1}{16} L$
3	<b>1,1428571</b> (8 : 7)			$h = \frac{1}{16} H = \frac{1}{14} L$
4	<b>1,2</b> (6 : 5)		0,1	$h = \frac{1}{12} H = \frac{1}{10} L$
5	<b>1,2857142</b> (9 : 7)			$h = \frac{1}{9} H = \frac{1}{7} L$
6	<b>1,3333</b> (4 : 3)		0,16666	$h = \frac{1}{8} H = \frac{1}{6} L$
7	<b>1,4</b> (7 : 5)			$h = \frac{1}{7} H = \frac{1}{5} L$
8	<b>1,4285714</b> (10 : 7)			$h = \frac{3}{20} H = \frac{3}{14} L$
9	<b>1,44</b> (36 : 25)	квадрат <sup>1</sup>	0,27777	$h = \frac{11}{72} H = \frac{11}{50} L$
10	<b>1,5</b> (3 : 2)		0,25	$h = \frac{1}{6} H = \frac{1}{4} L$
11	<b>1,6</b> (8 : 5) <sup>2</sup>	квадрат	0,33333	$h = \frac{3}{16} H = \frac{3}{10} L$
12	<b>1,6666</b> (5 : 3)		0,33333	$h = \frac{1}{5} H = \frac{1}{3} L^3$

<sup>1</sup> См. в главе 1 раздел 3 «Арабский Апостол».

<sup>2</sup> Gacek, 1996. P. 25, № 28, fig. 6.

<sup>3</sup> В формате 1,666 построение триптиха «квадрат между двух прямоугольников» обоими способами (по окружности и по дуге) одинаково отрезает от высоты две доли по  $\frac{1}{5}$  высоты рамки! Любопытный образец замаскированной реализации этого свойства дает титульный лист литографии в кн.: [Язбердиев, 2001. С. 41 (иллюстрация в верхнем ряду справа)]. На этом образце квадрат триптиха представлен только окружностью («круглым квадратом», по старорусской терминологии). А конструктивные прямоугольники недооформлены до стандартного вида, который из-за этого только мыслится, а графически не выражен полностью. Графически стандартный вид этих прямоугольников «перебит» (довольно удачно) прямоугольниками меньшего размера. Они оставляют для средней/центральной части триптиха рамку канонического формата 1,25. Но сами имеют высоту не пропорциональную высоте триптиха и не кратную ей, а кратно-пропорциональную, из-за чего их формат имеет формулу 5,333. В то же время их высота кратна диаметру внутренней окружности триптиха и составляет  $\frac{1}{5}$  его величины. Все-таки тоже пятая доля, хотя и не того элемента, которого ждешь!

№ п/п	Большой прямоугольник			Малые прямоугольники
13	1,75 (7 : 4)			$h = \frac{3}{14} L$ $H = \frac{3}{8} L$
14	1,7777 (16 : 9) <sup>1</sup>	квадрат <sup>2</sup>	0,38888	$h = \frac{7}{32} L$ $H = \frac{7}{18} L$
15	1,8 (9 : 5) <sup>3</sup>		0,4	$h = \frac{2}{9} L$ $H = \frac{2}{5} L$
16	1,875 (15 : 8)		0,4375	$h = \frac{7}{30} L$ $H = \frac{7}{16} L$
17	2,0 (2 : 1)		0,5	$h = \frac{1}{4} L$ $H = \frac{1}{2} L$
18	2,25 (9 : 4)			$h = \frac{5}{18} L$ $H = \frac{5}{8} L$
19	2,5 (5 : 2)			$H = \frac{3}{10} L$ $H = \frac{3}{4} L$

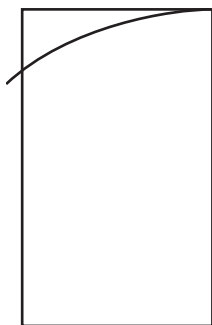


Рис. 104. Триптих по дуге, т. е. раскрой прямоугольников на фигуру «прямоугольник между двух других прямоугольников»

Триптихи, похожие на них по форме, но не идентичные им по содержанию, – назовем их триптихами *по дуге*, составляют второй пакет матриц, – можно построить в тех же *материнских рамках* другим способом. Он заключается в следующем. В нижний правый угол рамки устанавливается ножка циркуля. Затем из противоположного угла рамки раствором циркуля, равным высоте рамки, проводится дуга до ее пересечения с противоположной стороной рамки; место пересечения отмечается точкой. Это же построение производится последовательно и из остальных углов рамки. Полученные четыре точки соединяются попарно прямыми, которые и создают в рамке гармонизованный с ней триптих.

<sup>1</sup> Gacek, 1996. P. 55, № 75, Fig. 20 (литография; Лахор (?), Индия, 1303/1885 г.) (Биб-ка: P 3581/7).

<sup>2</sup> Déroche, 1985. Pl. I.

<sup>3</sup> [Gacek, 1996. P. 125, fig. 51] и обложка каталога (литография; Канпур, Индия, 1289/1872–1873 г.).

Центральная часть триптиха, построенная в нем при использовании этого приема, представляет собой во всех случаях, кроме одного, не квадрат, а прямоугольник. Упомянутое исключение любопытно тем, что относится к той же самой рамке (1,666), которая дает квадрат и при раскрое первым способом<sup>1</sup>. Все это показывают как наши наблюдения над арабскими рукописями, хранящимися в ИВР РАН, так и изучение опубликованных репродукций, а также и анализ свойств рассматриваемых прямоугольников по чертежным реконструкциям. Результаты этой работы сведены в табл. 8.

Таблица 8

**Отсечение малых прямоугольников дугой,  
построенной из угла большого прямоугольника,  
радиусом, равным высоте последнего**

1,111 (10 : 9)	Триптих не создается	
1,125 (9 : 8)	Триптих не создается	$\frac{5}{9} H = \frac{5}{8} L$
1,1428571 (8 : 7)	Триптих не создается	
<b>1,2</b> (6 : 5)	Триптих не создается	$\frac{5}{12} H$
<b>1,2857142</b> (9 : 7)	Триптих не создается	$\frac{7}{18} H = \frac{1}{2} L$
1,3333 (4 : 3)	Триптих не создается	$\frac{1}{3} H = \frac{7}{20} L$
1,4 (7 : 5)	Триптих не создается	$\frac{3}{10} H = \frac{21}{50} L$
<b>1,4285714</b> (10 : 7)	Прямоугольник <b>1,75</b> (?)	$\frac{3}{10} H = \frac{3}{7} L$
<b>1,44</b> (36 : 25)	прямоугольник <b>1,5625</b>	$\frac{5}{18} H^2$
<b>1,5</b> (3 : 2)	Прямоугольник <b>1,333</b>	$\frac{1}{4} H = \frac{3}{8} L$

<sup>1</sup> Иллюминация в такой рамке была рассмотрена подробно в самом первом сюжете этой книги. Там построение триптиха было объяснено не через постройный прием, как здесь, а через графический анализ готового построения, т. е. т. н. «обратным ходом». Чертежи в том случае помогают понять зависимости в иллюминации, но не реальный прием построения, использованный иллюминатором.

<sup>2</sup> Эта зависимость вскрыта в Коране 198 г. по хиджре (в иллюстрации из персидского журнала «Накш ва нигар». Т. 2. 1958. № 5, верхняя обложка).



Окончание табл. 8

<b>1,6</b> (8 : 5)	Прямоугольник <b>1,111</b>	$\frac{7}{32} H = \frac{7}{20} L$
<b>1,6666</b> (5 : 3)	Квадрат <b>1,0</b>	$\frac{1}{5} H = \frac{1}{3} L$
<b>1,75</b> (7 : 4)	Прямоугольник <b>1,125</b>	$\frac{5}{28} H = \frac{5}{16} L^1$
<b>1,7777</b> (16 : 9)	Прямоугольник <b>1,185185<sup>2</sup></b>	$\frac{1}{6} H = \frac{8}{27} L$
<b>1,8</b> (9 : 5)	Прямоугольник <b>1,2</b>	$\frac{1}{6} H^3$
1,875 (15 : 8)	Прямоугольник 1,275 (триптих не создается)	$\frac{4}{25} H = \frac{3}{10} L$
<b>2,0</b> (2 : 1)	Прямоугольник <b>1,4285714</b>	$\frac{1}{7} H = \frac{2}{7} H$
<b>2,25</b> (9 : 4)	Прямоугольник 1,8 (триптих не создается)	$h = \frac{1}{10} H$
<b>2,5</b> (5 : 2)		?

В табл. 6–8 сведен объемный материал, собранный в ходе исследования рукописей, – одних *de visu*, других, оказавшихся недоступными для прямого изучения, по репродукциям. Абстрагированные из этого «сырого» материала форматные матрицы отражают особую природу арабской книжно-рукописной эстетики – неразрывную связь значимых компонентов книги с числом и с отношениями чисел между собой. В этом смысле данные матрицы являются, по существу, универсальной основой для классификации всех тех компонентов книжного дизайна, которые поддаются исследованию счетными методами. Но уже первый опыт совмещения обычной классификации (по функциональному назначению), отраженной нами в настоящей книге в разделении по главам объектов исследования (фронтисписов, унванных заставок, переплетов, мистары), с методом количественного их анализа показывает, что любые композиции сводимы

<sup>1</sup> Пример такого деления – в кн.: [Язбердиев, 2001. С. 140, илл. 85].

<sup>2</sup> Пример такого деления на иллюминации в рукописи куфического Корана (не позднее X в.): [L'art du livre arabe, 2001. Р. 87. № 56].

<sup>3</sup> Пример такого деления на крышке переплета XIII–XIV вв.: [L'art du livre arabe, 2001. Р. 142. № 104].

к «общему знаменателю», в качестве него и выступают форматные матрицы из приведенных выше таблиц. Ни одна самостоятельная фигура книжного дизайна не возникает без *материнской рамки*, которая во всех случаях входит в основной пакет матриц, показанный в табл. 7. Внешние различия между функционально самостоятельными фигурами дизайна происходят от того, что способы деления площади внутри генерирующих этот процесс рамок выбираются разные, сообразно с предназначением той или иной фигуры. Однако при всем разнообразии фигур, которые получаются в результате такого деления, их форматные характеристики снова оказываются заимствованными из того же основного пакета матриц. Таблица 6 и особенно 7 показывают именно тот этап работы дизайнера, когда он делает первый шаг от *материнской рамки* к созданию триптихов разного рода – фронтисписов, финисписов или фигур «центральный медальон со спутниками». Средняя колонка в третьей таблице наглядно показывает целую серию случаев, когда – при делении площади – матрично характеризующиеся фигуры возникают не по замыслу иллюминатора, а просто по построению, т. е. вполне объективно. Таким свойством обладают не все *материнские рамки*. Но их все же достаточно, чтобы вообще обратить внимание как на свойства прямоугольных рамок, задействованных в специфически мусульманской декоративной иллюминации, так и на их роль в создании беспрецедентной по своей гармоничности арабской рукописной книги в целом. С бóльшим, чем для других книжных традиций, основанием мы можем говорить об арабском книжном каноне не просто как о сумме статичных во времени признаков конструкции и оформления рукописной книги, а как о законе математического или физического типа, т. к. все конструктивные решения, определявшие «лицо» арабской книги, основаны на принципах внекнижного, в сущности, происхождения. Этот принцип состоит в бесконечном, как в калейдоскопе, изыскании и переборе чертежных композиций, в которых непременно гра-

фически материализуются отношения чисел первого десятка, оказавшихся в основании арабского книжно-рукописного канона. Действенность этого принципа можно отслеживать через пакет матриц, вошедших в первую таблицу. Из-за отсутствия в мировой книжной культуре подходящих аналогов этот системообразующий принцип не был ожидаем также и в арабской книжной традиции, и до настоящего времени он остается непознанным.

Корни этой необычной математизированной, но все же совсем не математической системы, занимающей, как мы видим, фактически целиком все пространство книжной эстетики, уходят, по-видимому, какой-то частью в ту область, которую сейчас легче всего объяснить арабским менталитетом. Она, конечно, достаточно неопределенна, но позволяет подключить к рассмотрению вопроса о корнях много другого материала, созвучного матричному характеру книжно-рукописной эстетической системы. Наиболее доступное для наблюдений внешнее проявление (или отражение) национального менталитета – это язык. И парадигматичность арабского языка, его морфологии – это первая аналогия сведенному в вышеприведенные таблицы материалу, которая приходит на ум. Еще больше сходства у этой системы с классической арабской поэзией, – в ней, как и в поэзии, так много сложно организованной игры числовыми номиналами и пропорциональными отношениями их друг к другу, что вербально описывать это явление, не знакомое нам по другим культурам, возможно (да так и предстоит, как кажется, делать) только в терминах современной поэтики. Здесь есть параллели и рифмам, и ритмам, и метафорам, и аллюзиям, и разновидностям, и многому другому.

Есть сходство с поэзией и другого рода. И поэтический канон, и книжный канон продержались без перемен длительный период, сопоставимый с тысячелетием, первый – чуть больше, второй – чуть меньше. Специалисты по арабской поэзии дружно полагают, что последние несколько сотен лет существования в рамках своего канона поэзия находилась в упадке и даже

деградировала. Суть претензий к поэзии позднего периода хорошо видна из характеристики, которую дал И. Ю. Крачковский творчеству Сафи ад-дина ал-Хилли: «В общем, однако, весь период, начиная с X–XI в., несмотря на блестящие единичные исключения, представляет безнадежный упадок. Его особенно характеризует гипертрофия нового стиля, когда не только самый сюжет, но и другие приемы никакой роли для поэта уже не играют. Типичным в этом отношении является популярный для всего позднего периода (курсив мой. – В. П.) поэт Сафи ад-дин ал-Хилли (ум. ок. 1351 г.). В его диване мы находим двадцать девять *касид*, которые не только рифмуют поочередно все буквы алфавита, но и начинают свои стихи соответствующими же буквами; находим пьесу, заключающую 151 фигуру „нового“. Иногда отходит на задний план даже слуховое значение стихов и проявляется стремление к зрительному впечатлению: у ал-Хилли есть послание, в котором все слова написаны буквами без точек. Для периода упадка показательны пьесы, где каждый стих представляет пример определенного тропа; впоследствии вносится еще новое ухищрение – в каждом стихе должен быть заключен намек на название соответствующего тропа в каком-нибудь слове. По-прежнему остаются популярными пьесы в честь Мухаммеда – бесчисленные подражания современной ему „*касиде* плаща“; особенный интерес вызывают мелкие формы – загадки и хронограммы, распространяющиеся в громадном количестве. Стихотворцы проявляют всячески свою ловкость во владении языком и метрикой, не заботясь о содержании: излюбленными делаются две формы – так называемый *таштир* и *тахмис*. Для первого каждый стих какого-либо произведения разбивается на два полустихия; к первому из них стихотворец пристраивает новое в рифму с бывшим вторым полустихием; перед последним тоже сочиняется новое полустихие, и таким образом вся пьеса увеличивается в два раза. Для *тахмиса* к каждому стиху присоединяются три вновь сочиненных полустихия с рифмой бывшего первого; в результате старая

песа разбивается на строфы по пяти полустиший каждая, на число которых и дается намек в самом заглавии»<sup>1</sup>. Столь же едко отозвался А. Е. Крымский<sup>2</sup> о другой стороне древней арабской поэзии – о касыдной форме, продержавшейся до конца XIX в.

Книжная же эстетика умерла (фактически, а не в глазах ученых) лишь к концу XIX в.<sup>3</sup>, кажется, даже не состарившись, – критические высказывания специалистов на ее счет мне не известны. Почему в одном случае консервативный канон довел арабскую поэзию до стагнации, а в другом – нет? Простой ответ мог бы состоять в том, что поэзия сравнительно хорошо изучена специалистами, и они оценивают ее развитие со знанием дела, а книжная эстетика оценивается не специалистами, которых еще просто нет, а дилетантами. Вероятно, это близко к истине. Данная книга показывает, какой важный аспект книжной эстетики не был известен вообще до сего дня. Но может быть, и в поэзии арабов упущен какой-то аспект, перевешивающий критерии, которыми специалисты оценивают качество позднесредневековой поэзии? В книжной эстетике достоинство изделия (рукописной книги) оценивалось, как представляется, по богатству примененных в нем графических, пропорциональных и живописных решений, в значительной мере шаблонных, но сведенных в единый ансамбль, в чем-то обязательно неповторимый. В поэзии, критикуемой за неоригинальность, просматривается что-то такое же. В жестких рамках поэтических размеров и жанровых схем поэты «играют» тропами и поэтическими фигурами, проявляя «всячески свою ловкость во

<sup>1</sup> Крачковский, 1956. С 259.

<sup>2</sup> Крымский, 1971. С. 673–675.

<sup>3</sup> Может быть, правильнее говорить, что это произошло даже несколько позже, под сильным воздействием краха Османской империи и перехода ее арабских провинций на положение колоний или полукolonий европейских держав, что привело в этих новообразованиях к смене ряда ценностных установок. Борьба традиционалистов и «западников» (сторонников освоения европейской культуры и технологий) велась в главных городах Османской империи весь XIX в.

владении языком и метрикой», а также литературный вкус, оценить который одними только научными методами вряд ли возможно<sup>1</sup>.

Не о ментальных, а о практических истоках матричности арабского книжного дизайна можно судить до некоторой степени, разбираясь в происхождении того приема, с помощью которого строился триптих «прямоугольник между двух других прямоугольников» (см. выше рис. 104).

Если дугу на указанном рисунке продолжить до получения полной окружности (см. рис. 105), то увидим, что эта дуга является отрезком окружности, вписанной в квадрат, частью которого, как явствует из чертежа, является та или иная форматная матрица. На рис. 105 показана матрица 1,666 (5 : 3). Однако по этому же принципу построены и все остальные форматные матрицы. В табл. 7 такие матрицы показаны все разом, весь их «пакет» в диапазоне от 1,0 до 2,25. Вероятно, при скрупулезном исследовании свойств именно квадрата и вписанной в него окружности и были найдены технологически перспективные форматы, от которых окружность отсекает отрезок, красиво соразмеряющийся с их высотой (это стало «искусным приемом», который используется при их первоначальном раскрое). И, скорее всего, такое исследование предпринималось вовсе не из интереса к рукописной книге. Но результаты, полученные в его ходе, мы впервые наблюдаем теперь не где-нибудь, а именно в книжном дизайне.

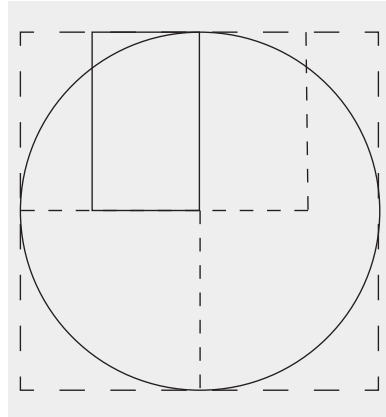


Рис. 105.  
Форматная матрица 1,666

<sup>1</sup> Эти особенности арабской поэзии «застойного» периода объективно рассматриваются, например, в статьях А. Б. Куделина: [Kudelin, 2004a. Р. 4–11; 2004b. Р. 31–33].



### Метрологическое прочтение иллюминации

Геометрическая гармонизация, так мощно проявившаяся, к примеру, в рассмотренной иллюминации из турецкой рукописи *C 133*, ясно свидетельствует о том, что иллюминатор пользовался масштабной линейкой и отмерял с ее помощью отрезки длины согласно какому-то общему предварительному плану (замыслу) и, конечно, расчету. К сожалению, применявшаяся им мера длины остается пока что неидентифицированной. Не удалось также найти и построительный модуль, благодаря которому можно было бы описать все чертежное построение в единой системе мер, хотя бы и условных<sup>1</sup>. При таких обстоятельствах, однако, априорное принятие целого ряда пропорций, понимаемых как канонический (для мусульманского дизайна) ряд, спасает положение и помогает разбираться в логике чертежных построений иллюминаторов. Найденная для «турецкого» чертежа серия пропорций объединяет на нем сквозной числовой гармонией целый конгломерат прямоугольных фигур. Повторяется, хотя и в иной форме, феномен, описанный нами в разделе «„Все есть число“?» в главе 1. Анализируемые в там, и здесь объекты относятся к разным временам и регионам, имеют различные линейные параметры, наконец, внешне они разительно не похожи друг на друга. Всё – другое! Но при всех их различиях и несхожестве существует и зона их тождества. Она находится в одинаковом наборе пропорциональных решений. Ни о чем подобном до сих пор не было известно.

Неожиданная, в этом смысле, изощренность иллюминатора не находит простого объяснения, если учитывать ее сокрытый

---

<sup>1</sup> Только из-за этого в начале соответствующего раздела книги говорится о реконструкции математической (идеальной) модели, к которой, вероятно, стремился иллюминатор, а не о самой иллюминации. Впрочем, если бы в построении этой иллюминации было меньше погрешностей (некоторые из них допускают двойное истолкование), то и мера длины, и построительный модуль были бы определенно установлены.

характер. Для чего или для кого предпринимались художником такие усилия, если их нельзя увидеть, а значит – и оценить? Ответа на этот вопрос пока что нет<sup>1</sup>, но его можно предсказать (или предположить), исходя из наблюдений над уже целым рядом дизайнерских решений, в том числе и над только что упомянутыми.

К чему сводится дизайнерская работа в этом последнем из перечисленных образцов? Геометрически – в нем решается задача на разбиение площади прямоугольника на серию соподчиненных фигур. Разнообразные решения точно такой же задачи мы находили и в других иллюминациях. Повторяемость задачи и способа ее решения дают основание предположить, что именно в этом

---

<sup>1</sup> Впрочем: «Стратегией мусульманского творческого сознания было не уничтожение предшествующего искусства, но вовлечение его в новые синтаксические связи, что вело к изменениям семантического характера. В этой связи интересен ряд выводов О. Грабара. По его мнению, „композиционный и дистрибутивный“ аспекты играли в раннем исламе основополагающую роль. <...> Мусульмане действительно предложили старым формам (христианским, иранским) новую систему распределения конструктивных элементов (изображения, архитектурные формы), но эта система распределения, новый синтаксический (композиционный) ряд основывался прежде всего на отражении предложенной мусульманами системы миропредставления космогонического и космологического планов. Изобразительные и архитектурные формы продолжали свое существование не как реликтовые, но переосознанные с семантической и синтаксической точек зрения. Как следствие этого процесса, изменениям подвергся и этический (оценочный) план изобразительных форм. В соответствии с изменениями этической оценки, естественно, изменилось и эстетическое осмысление изображений. Слова пророка Мухаммада „Бог красив, и он любит красоту“ отчетливо поясняют суть эстетической позиции ислама. Универсальное для мусульманской культуры противопоставление *батин* – *захир* (внутреннее – внешнее) осмыслялось, таким образом, и в эстетическом плане. Истинно красивое, прекрасное оставалось скрытым и было объектом не просто созерцания, но умозозерцания. Именно поэтому ни одно изображение не могло обойтись без буквенных начертаний, при посредстве которых оно обретало необходимый онтологический статус и входило в соответствие с идеальными представлениями о Красоте» [Шукуров, 1989. С. 40–41].

и состоит исходный и, по-видимому, во многом определяющий принцип создания геометрически гармонизованных иллюминаций. На этом начальном этапе, не позже, иллюминатор, вероятно, находит композиционное решение своего произведения и воплощает его в жизнь. Живописная ипостась (вторая составляющая изобразительного искусства) в геометризованном украшении довольно автономна и по очередности исполнения является вторичной. В данном случае, к примеру, прямоугольники без текста, созданные внутри общей прямоугольной рамки, не были заполнены знаменитыми в мусульманском искусстве арабесками. Они лишь скромно расцвечены цветочными украшениями в соответствии с общим стилем иллюминации. Но очевидно, что эти украшения вносились в иллюминацию в конце работы и что их местоположение регламентировалось не только общим замыслом, но и конкретными ограничениями чертежных линий. Если бы эти же пустые прямоугольные клетки орнаментировались арабесками, то какими бы сложными и впечатляющими они ни были, им все равно уже было отведено строго определенное место в общей композиции и тем самым предопределена (и в каком-то смысле – дозирована) их роль в иллюминации – задолго до того, как они здесь появились бы. Конечно, именно живописная часть иллюминаций (завершающий работу этап) впечатляет зрителя. Но это впечатление чаще всего (если не всегда) носит характер, организованный (более или менее ненавязчиво) как раз предварительными композиционными решениями (и построениями) художника<sup>1</sup>. Организованность же привносится именно на этом, начальном этапе работы, когда создается геометрический каркас иллюминации.

Мы собираем все больше и больше свидетельств того, что задачи, решавшиеся иллюминаторами мусульманских рукописей, начинались с деления площади некоего прямоугольника, а заканчивались готовым изделием, отвечавшим неким заранее

---

<sup>1</sup> Об этом см. еще: [Полосин, 1994б. С. 391–392].

заданным условиям. Эти условия, принятые, по-видимому, всеми носителями профессии, касались пропорциональности построений. При таком понимании технологического процесса творческой целью художника могло быть создание нетривиального дизайна с помощью небольшого и общего для всех (т. е., наоборот, тривиального) набора пропорциональных решений. Иными словами, успешное и небанальное преодоление ограничений, накладываемых, например, пропорциональным каноном, о существовании которого уже нельзя теперь не думать, и составляло, по-видимому, творческую часть в работе художника, очевидную для современников. Для нас понимание этих обстоятельств означает, может быть, овладение ключом к раскрытию замысла средневекового дизайнера, к прочтению сюжета его произведения. До сих пор это было практически невозможно.

Такое понимание иллюминации и такой подход к ее изучению привносит в историю эстетики (на самом деле, конечно, в гораздо более обширную область знаний) новый, неизвестный ранее материал. Но примат пропорциональности над другими художественными средствами, предположенный нами, означает, что геометрия в этом материале – это, по существу, всего лишь «числа, превращенные в графические образы». Этот аспект работы средневекового художника и его эстетических воззрений пока что наиболее загадочен.

Особенности упомянутого случая (турецкая рукопись *C 133*) и его значение в том и состоят, что иллюминация предстает перед нами, с одной стороны, как чисто геометрическое построение, без малейшей примеси украшательств, сопутствующих во многих других случаях чертежным построениям и только маскирующих их. А с другой стороны, она характеризуется большим количеством чисел<sup>1</sup>, отношения которых друг к другу дают тот ряд «пифагорейских» пропорций, о котором мы уже говорили

---

<sup>1</sup> Имеются в виду числа, выражающие линейные размеры всех чертежных построений в иллюминации.

как о неизвестной до сих пор составляющей арабского средневекового книжного дизайна. Выраженные в этом случае на редкость отчетливо, эти особенности во многом проясняют направление и характер следующих шагов в изучении поднятой темы. Особое внимание должно быть обращено на выявление повторяющихся фигур в дизайне и на их пропорциональные характеристики. В дальнейшем, при достаточном подтверждении высказанной нами гипотезы о «числовой подложке» в книжно-рукописном дизайне, можно будет попытать удачу, используя средства исторической метрологии. Поскольку выдерживать такие, как в рукописи *C 133*, сложно гармонизированные между собой построения невозможно без масштабной линейки (и, конечно, соответствующих мер длины), то метрологическое прочтение иллюминации (впрочем, это касается вовсе не только рукописи *C 133*, а может быть – любой арабографичной рукописи) обещает дополнительную информацию и, следовательно, более глубокое понимание эстетики, неожиданно заявившей о себе благодаря счетным методам исследования рукописей.

## Библиография

АРКК – Арабские рукописи Института востоковедения Академии наук СССР: Краткий каталог / под ред. А. Б. Халидова. Ч. 1–2. М.: Наука, 1986.

Абраменко, Ястребова, 2003 – *Абраменко И. В., Ястребова О. М.* Восточный переплет: библиография // Восточный сборник [Российской национальной библиотеки]. Вып. 6. СПб., 2003. С. 240–273.

Акимушкин, 1987 – *Акимушкин А. Ф.* Персидская рукописная книга // Рукописная книга в культуре народов Востока: Очерки. Книга первая. М.: Наука, 1987. С. 330–406.

Акимушкин, 1994 – *Акимушкин О. Ф.* Байсонгур-мирза и его роль в культурной и политической жизни Хорасанского султана Тимуридов первой трети XV в. // Петербургское востоковедение. Вып. 5. СПб., 1994. С. 143–168.

Акимушкин, Иванов, 2003 – *Акимушкин О. Ф., Иванов А. А.* Художественное оформление персидской рукописной книги в XIV–XVI веках // Восточный сборник. Вып. 6. СПб.: Российская национальная библиотека, 2003. С. 160–184.

Арабские рукописи..., 1986 – Арабские рукописи Института востоковедения: краткий каталог / под ред. А. Б. Халидова. Ч. 1–2. М., 1986.

Бойко, 1977 – *Бойко К. А.* Арабская историческая литература в Испании (VIII – первая треть XI в.). М., 1977.

Борщевский, 1984 – *Борщевский Ю. Е.* История приобретения ардебильского собрания рукописей Россией // Формирование гуманистических традиций отечественного востоковедения (до 1917 года). М., 1984. С. 204–217.

Босворт, 1971 – *Босворт К. Э.* Мусульманские династии. Справочник по хронологии и генеалогии / пер. с англ. и примеч. П. А. Грязневича. М., 1971.

ал-Бузджани, 1966 – *ал-Бузджани, Абу-л-Вафа.* Книга о том, что необходимо ремесленнику из геометрических построений / пер. с араб. С. А. Красновой // Физико-математические науки в странах Востока. Сборник статей и публикаций. Вып. I (IV). М., 1966. С. 56–140.

Васильева, 2008 – *Васильева О. В.* Нить жемчуга. Иранское книжное искусство XIV–XVII веков в собрании Российской национальной библиотеки. СПб., 2008.

Ватват, 1985 – *Ватват, Рашид ад-Дин.* Сады волшебства в тонкостях поэзии / пер., исслед. и коммент. Н. Ю. Чалисовой. М., 1985.

Выгодский, 1949 – *Выгодский М. Я.* Справочник по элементарной математике. Таблицы, арифметика, алгебра, геометрия, тригонометрия, функции и графики. Изд. 3-е, стереот. М.; Л., 1949.

Грязневич, 1977 – *Грязневич П. А.* О состоянии и перспективах развития арабистики в ЛО ИВ АН СССР // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XII годовичная научная сессия ЛО ИВАН СССР (краткие сообщения). [Ч. 3]. М., 1977. С. 15–16.

Дмитриева, 1987 – *Дмитриева Л. В.* Турецкая арабописьменная рукописная книга // Рукописная книга в культуре народов Востока: очерки. Книга первая. М., 1987. С. 451–477.

Жмудь, 1990 – *Жмудь Л. Я.* Пифагор и его школа. Л.: Наука, 1990. 193 с.

Жмудь, 1994 – *Жмудь Л. Я.* Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб., 1994.

Звегинцев, 1958 – *Звегинцев В. А.* История арабского языкознания. Краткий очерк. М., 1958.



Китаб футйа ал-араб, 1958 – Китаб футай ал-араб. Ли-Аби-л-Хусайн Ахмад б. Фарис ал-лугави. Би-тахкик Хусайн Али Махфуз. Дамаск, 1958.

Ислам, 1983 – Ислам. Краткий справочник. М., 1983.

Ислам, 1991 – Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991.

Кази-Ахмед, 1947 – *Кази-Ахмед*. Трактат о каллиграфах и художниках / пер. и коммент. Б. Н. Заходера. М.: Академия наук СССР, 1947.

Коран, 1963 – Коран / пер. и коммент. И. Ю. Крачковского. М., 1963.

Крачковский, 1956а – *Крачковский И. Ю.* Арабская поэзия // Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1956. С. 246–265.

Крачковский, 1956б – *Крачковский И. Ю.* Арабская поэзия в Испании // Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1956. С. 511–512.

Крачковский, 1956в – *Крачковский И. Ю.* Арабские рукописи городской библиотеки в Александрии и диван Омара ал-Маххара // Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. Т. 2. М.; Л., 1956. С. 177–179.

Крачковский, 1960а – *Крачковский И. Ю.* Арабская рукопись Псковского государственного областного музея / Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. Т. 6. М.; Л., 1960. С. 507–509.

Крачковский, 1960б – *Крачковский И. Ю.* Рукопись «Китаб ал-муджаласат» Салаба в Азиатском музее // Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. Т. 6. М.; Л., 1960. С. 519–527.

Крымский, 1971 – *Крымский А. Е.* История новой арабской литературы. XIX – начало XX века. М.: Наука, 1971.

Лейн, 1982 – *Лейн Э. У.* Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX в. М., 1982.

Мец, 1973 – *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. Изд. 2-е. М., 1973.

Назарли, 1995 – Назарли М. Д. Бытие «царственного духа» в сефевидской живописи // Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока. М., 1995. С. 146–183, илл.

ан-Накшбанди, Аббас, 1985 – ан-Накишбанди У. Н., Аббас З. М. Махтутат ал-адаб фи-л-Матхаф ал-Ираки. Кувейт, 1406/1985.

Нэгш-о-негар [журнал на персидском языке]. Тегеран. Доуре 2, 1958. № 5.

Описание персидских и таджикских рукописей... – Описание персидских и таджикских рукописей Института востоковедения / сост., пер. с перс., коммент., исслед. и указ. О. Ф. Акимушкина. Вып. 10. М., 1993.

Персидские и таджикские рукописи, 1964 – Персидские и таджикские рукописи Института народов Азии (краткий алфавитный каталог) / под ред. В. Д. Миклухо-Маклая. Ч. 1. М.: Наука, 1964.

Персидский лаковый переплет XVI в., 1994 – Персидский лаковый переплет XVI в. [Каталог выставки 15 сентября 1994 г.]. СПб., 1994.

Пиотровский, 1991а – Пиотровский М. Б. ал-Асма' ал-хусна // Ислам. Энциклопедический словарь. М.: Наука, 1991. С. 22–23.

Пиотровский, 1991б – Пиотровский М. Б. ас-Сунна // Ислам. Энциклопедический словарь. М.: Наука, 1991. С. 214.

Пиотровский, 2000 – Пиотровский М. Б. Искусство ислама // Земное искусство – небесная красота. Искусство ислама / под общ. ред. М. Б. Пиотровского. СПб., 2000. С. 9–93.

Покровский, 1969 – Покровский Н. Н. О древнерусской рукописной традиции у староверов Сибири // Труды Отдела древнерусской литературы [Института русской литературы АН СССР]. Т. 24. Л., 1969. С. 394–403.

Полосин, 1993а – Полосин Вал. В. К описанию арабских иллюминированных рукописей // Петербургское востоковедение. Вып. 3. СПб., 1993. С. 153–167.

Полосин, 1993б – *Полосин Вал. В.* Фронтисписы на масштабной канве в арабских рукописях // Петербургское востоковедение. Вып. 3. СПб., 1993. С. 168–171.

Полосин, 1994а – *Полосин Вал. В.* Арабские рукописи: плотность текста и ее конвертируемость в копиях сочинения // Петербургское востоковедение. Вып. 5. СПб., 1994. С. 202–220.

Полосин, 1994б – *Полосин Вал. В.* Мусульманские переплеты с парным бордюром *ал-халидийани* // Петербургское востоковедение. Вып. 6. СПб., 1994. С. 386–394.

Полосин, 1996 – *Полосин Вал. В.* Арабское средневековое сочинение-кроссворд // Россия и арабский мир. Научные и культурные связи – Russia and the Arab World. Scientific and cultural relations. Вып. 2. СПб., 1996. С. 47–55.

Полосин, 2003 – *Полосин Вал. В.* Переплет рукописи «Прекрасные имена Аллаха» // Восточный сборник [Российской национальной библиотеки]. Вып. 6. СПб., 2003. С. 185–200.

Полосин, 2009 – *Полосин Вал. В.* Старейшая рукопись полной Библии на арабском языке (возвращение к давнишней дискуссии) // Христианский Восток. Т. 5 (XI). Новая серия. М., 2009. С. 71–91.

ар-Рази, 1997 – *ар-Рази, Шамс-и Кайс.* Свод правил персидской поэзии. Ч. II: О науке рифмы и критике поэзии / пер. с перс., исслед. и коммент. Н. Ю. Чалисовой. М., 1997.

Резван, 2004 – *Резван Е. А.* «Коран Усмана» (Санкт-Петербург, Ката-Лангар, Бухара, Ташкент). Т. I. СПб., 2004.

Рукописная книга в культуре народов Востока: очерки: в 2 кн. Книга первая. М., 1987.

Рыбалкин, 1984 – *Рыбалкин В. С.* Принципы построения арабских лексикографических трудов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984.

Рыбалкин, 1985 – *Рыбалкин В. С.* Принципы расположения корней в средневековых арабских словарях // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XVIII годичная сессия ЛО ИВ АН СССР. Доклады и сообщения. 1983–1985. Ч. 2. М., 1985. С. 66–71.

Рыбалкин, 1990 – Рыбалкин В. С. Арабская лексикографическая традиция. Киев, 1990.

Тимковский, 1824 – [Тимковский Е. Ф.]. Путешествие в Китай через Монголию, в 1820 и 1821 годах. Ч. 2: Пребывание в Пекине. СПб., 1824.

Толстой, 1965 – Толстой С. Л. Очерки былого. Изд. 3-е, испр. и доп. Тула, 1965.

Фарсобин, 1983 – Фарсобин В. В. Источниковедение и его метод. Опыт анализа понятий и терминологии. М.: Наука, 1983.

Фильштинский, 1991 – Фильштинский И. М. История арабской литературы: X–XVIII века. М., 1991.

Халидов, 1982 – Халидов А. Б. Книжная культура // Очерки истории арабской культуры V–XV вв. М., 1982. С. 215–310.

Халидов, 1985 – Халидов А. Б. Арабские рукописи и арабская рукописная традиция. М., 1985.

Халидов, 1987 – Халидов А. Б. Рукописная книга в арабской культуре // Рукописная книга в культуре народов Востока. Очерки. Книга первая. М., 1987. С. 241–300.

Халидов, 1994 – Халидов А. Б. Сборная арабская рукопись из библиотеки Казанского университета // Петербургское востоковедение. Вып. 5. СПб., 1994. С. 295–302.

Хамраев, 1974 – Хамраев М. Тахмис // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974.

Хилал ас-Саби, 1983 – Хилал ас-Саби. Установления и обычаи двора халифов. М., 1983.

Шукуров, 1989 – Шукуров Ш. М. Искусство средневекового Ирана. (Формирование принципов изобразительности). М.: Наука, 1989.

Шумовский, 1994 – Шумовский Т. А. Новый источник по истории арабского мореплавания. Новый источник по истории арабского мореплавания // Страны и народы Востока. Вып. XXVIII. СПб., Петербургское востоковедение. 1994. С. 102–122.

Язбердиев, 2001 – *Язбердиев А.* Старопечатные туркменские книги. Проблемы собирания, библиографирования и изучения. М.: Ориент-Пресс, 2001.

Ahlwardt, 1887 – *Ahlwardt W.* Verzeichniss der arabischen Handschriften. Bd. 1–10. Berlin, 1887–1899. (Die Handschriften-Verzeichnisse der Koniglichen Bibliothek zu Berlin, Bd VII–IX, XVI–XXII).

Akimushkin & Ivanov, 1979 – *Akimushkin O. F., Ivanov A. A.* The Art of Illumination // The Art of the Book in Central Asia: 14th–16th centuries / gen. ed. B. Gray. Paris; London, 1979. P. 35–57.

Akimushkin, 1997 – *Akimushkin O.* The Library-Workshop (kitabkhana) of Baysunghur-Mirza in Herat // Manuscripta Orientalia. Vol. 3, № 1, 1997. P. 14–24.

Arabische Handschriften, 1990 – Arabische Handschriften. Teil 2 / Beschrieben von G. Schoeler unter Mitarbeit von H.-C. Graf von Bothmer, T. Duncker Gokcen und H. Jenni. Stuttgart, 1990.

Arberry, 1967 – The Koran Illuminated. A Handlist of the Korans in the Chester Beatty Library / by A. J. Arberry. Dublin, 1967.

L'art du livre arabe, 2001 – L'art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste. Sous la direction de M.-G. Guesdon et d'A. Vernay-Nouri. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001.

Aslanapa, 1979 – *Aslanapa O.* The art of bookbinding // The arts of the book in Central Asia: 14th–16th centuries / gen. ed. B. Gray. Paris; London, 1979. P. 58–91.

Basset, 1894 – *Basset R.* La Bordah du cheïkh El-Bousîrî, poème en l'honneur de Mohammed, traduite et commentée. Paris, 1894 // Revue de l'histoire des religions. Vol. 31. 1896. P. 304–311.

Bayat, 1990 – *Bayat A. H.* Husn-i hat bibliyografyasi (1888–1988). Ankara, 1990.

Blair, 2006 – *Blair Sh. S.* Islamic Calligraphy. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2006.

Brockelmann, 1902 – *Brockelmann C.* Geschichte der Arabischen Literatur. Bd. II. Weimar; Berlin, 1902.

Brockelmann, 1902 – *Brockelmann C.* Geschichte der Arabischen Literatur. Supplement Band II, 1944. Leiden, 1938–1944.

Catalogue of Arabic manuscripts..., 1995 – Catalogue of Arabic manuscripts in SS Cyril and Methodius National Library, Sofia, Bulgaria. Hadith sciences / comp. by Stoyanka Kenderova; ed. by M. I. Waley. London, 1995.

Critchlow, 1989 – *Critchlow K.* Islamic patterns: an analytical and cosmological approach. London, 1976; reimpr. 1989.

Çığ, 1971 – *Çığ K.* Türk kitap kaplar. Istanbul, 1971.

Dahan, 1944 – *Dahan S.* Le Diwan d'Abu Firas al-Hamdani. № 1. Damas, 1944.

De Bagdad à Ispahan, 1994 – De Bagdad à Ispahan: manuscrits islamiques de la filiale de Saint-Petersbourg de l'Institut d'Etudes Orientales, Academie des Sciences de Russie, Lugano: Fondation ARCH, Paris-Musees, Electa, 1994.

De Bagdad à Ispahan, 1995 – De Bagdad a Isfahan. Pittura e calligrafia islamica dall'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo, accura di Ju. A. Petrosjan, O. F. Akimuškin, A. B. Chalidov, E. A. Rezvan con contributi di M. Lukens Swietochowski e S. Carboni. Lugano, 1995.

Derman, 2000 – *Derman M. U.* Calligraphies ottomanes. Collection du musee Sakip Sabanci, Universite Sabanci, Istanbul. Paris, 2000.

Déroche, 1983 – *Déroche F.* Les manuscrits du Coran. Aux origines de la calligraphie coranique. T. I, 1. Paris: Bibliothèque Nationale, 1983. (Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits. Catalogue des manuscrits arabes. 2-ème partie: Manuscrits musulmans. T. I, 1).

Déroche, 1985 – *Déroche F.* Catalogue des manuscrits arabes. Les manuscrits du Coran. Vol. 2. Paris: Bibliothèque nationale, 1985.

Dimand, 1930 – *Dimand M. S. A* Handbook of Mohammedan Decorative Arts. New York, 1930.

Dorn, 1875 – [Dorn B.] Catalogue des manuscrits et xylographes orientaux de la Bibliothèque Imperiale Publique de St.-Petersbourg. St.-Petersbourg, 1875.

Dozy, 1881 – Dozy R. Supplement aux dictionnaires arabes. Vol. 1–2. Leiden, 1881.

Duda, 1992 – Duda D. Islamische Handschriften II, Teil 1: Die Handschriften in Arabischer Sprache. Textband und Tafelband. Wien, 1992. (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Bd. 5. Teil 1).

Eche, 1967 – Eche Y. Les bibliothèques arabes publiques et semi-publiques en Mésopotamie, en Syrie et en Égypte au moyen age. Damas, 1967.

Eg II 102 – al-Iṣṣār bihamīd al-aṣṣār... Kairo, 1284.

EI – Encyclopaedia of Islam. Leiden: Brill, 1913–1938.

Ettinghausen, 1962 – Ettinghausen R. Arab Painting. Geneva, 1962.

Fischer, 1933 – Fischer A. Über Finger-Zahlenfiguren bei den Arabern // Islamica. VI. 1933. S. 48–57.

Gacek, 1991a – Gacek A. Arabic Manuscripts in the Libraries of McGill University. Union Catalogue. Montreal, 1991.

Gacek, 1991b – Gacek A. Arabic Manuscripts in the Libraries of McGill University. Union Catalogue. Montreal, 1991.

Gacek, 1996 – Gacek A. Arabic lithographed books in the Islamic Studies Library, McGill University. Descriptive catalogue. Montreal, 1996.

Gacek, 2000 – Gacek A. Unwan // Encyclopaedia of Islam, 2nd ed. Vol. 10 (2000). P. 870–871.

GAL I – Geschichte der Arabischen Litteratur von Carl Brockelmann. 1. Band. Berlin, 1898.

GAL II – Geschichte der Arabischen Litteratur von Carl Brockelmann. 2. Band. Berlin, 1902.

Gardet, 1960 – Gardet L. al-Asma' al-husna // Encyclopaedia of Islam. 2nd ed. Vol. I. 1960. P. 714–717.

Grube, 1978 – Grube E. J. Persian painting in the fourteenth century. A research report. Napoli, 1978.



Hammer-Purgstall, 1840 – Handschriften (arabische, persische, türkische) Hammer-Purgstall's. Als Seitenstück zu dem im neunten Bande seiner Geschichte des osmanischen Reichs gelieferten Verzeichnisse der Sammlung zweihundert orientalischer Manuscripte über osmanische Geschichte. Besonders abgedruckt aus dem LXI. bis LXXXVIII. Bande der Jahrbucher der Literatur. Wien, 1840.

Huart, 1908 – *Huart Cl.* Les calligraphes et les miniaturists de l'Orient musulman. Paris, 1908.

Huart, 1924 – *Huart Cl.* Unwan // Encyclopaedia of Islam, Bd. 4. Leiden; Leipzig, 1924. S. 1109.

Irshád, 1909 – The Irshád al-arib ilá ma'rifat al-adib or Dictionary of Learned Men of Yáqút / ed. by D. S. Margolioth, Vol. II. London; Leyden, 1909.

Iskandar, 1967 – *Iskandar A. Z.* A Catalogue of Arabic Manuscripts on Medicine and Science in the Wellcome Historical Medical Library. London, 1967.

Islamic Calligraphy, 1988 – Islamic Calligraphy: sacred and secular writings. Geneva, 1988.

Islamische Buchkunst aus 1000 Jahren, 1980 – Islamische Buchkunst aus 1000 Jahren. Ausstellung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin: vom 25. März bis 24. Mai 1980 in Berlin, vom 9. October bis 23. November 1980 im Wissenschaftszentrum in Bonn / Redaktion: Hars Kurio. Berlin, 1980.

James, 1980 – *James D.* Qur'ans and Bindings from the Chester Beatty Library. A Facsimile Exhibition. England, 1980.

James, 1988 – *James D.* Qur'ans of the Mamluks. New York, 1988.

Kennedy, 2000 – *Kennedy P. F.* Takhmis // Encyclopaedia of Islam CD-ROM Edition. V. 1.1. 2000.

Kitab al-Fihrist, 1871 – Kitab al-Fihrist. Mit Anmerkungen hrsg. von G. Flugel, nach dessen Tode besorgt von J. Roediger und A. Muller. Bd. 1. Den Text enthaltend, von J. Roediger. Leipzig, 1871.

Kraemer, 1956 – *Kraemer J.* Persische Miniaturen und ihr Umkreis: Buch- und Schriftkunst arabischer, persischer, türkischer und indischer

Handschriften aus dem Besitz der früheren Preussischen Staats- und der Tübinger Universitätsbibliothek. Tübingen, 1956.

Kudelin, 2004a – *Kudelin A.* Arabic Literature: Poetics and Stylistics. I: Medieval Arabic Graphic Culture (from Pictorial Figures to Drawing Script) // *Manuscripta Orientalia*. Vol. 10, № 1. 2004. P. 4–11.

Kudelin, 2004b – *Kudelin A.* To the Problem of Correlation of the Traditional and the Original in Medieval Poetics (About “Imitation” in Classical Literatures of the Near and Middle East) // *Manuscripta Orientalia*. Vol. 10, № 2. 2004. P. 31–33.

Lane, 1872 (?) – *Lane E. W.* Madd al-Qamus. An Arabic-English Lexicon. Vol. 5. 1872 (?).

Lemoine, 1932 – *Lemoine J.-G.* Les anciens procédés de calcul sur les doights en Orient et en Occident // *Revue des etudes islamiques*, 1932. Cahier 1. P. 1–58.

Livres des chevaux, 1928 – “Livres des chevaux” de Hišām ibn al-Kalbī et Muhammad ibn al-A`rābī. Publiés d’après le manuscrit de l’Escorial Ar. 1705 par G. Levi della Vida. Leyde, 1928.

Madelung, 1992 – *Madelung W. F.* Manuscripts in Historical Research and Text Edition // ‘The Significance of Islamic Manuscripts’. Proceedings of the Inaugural Conference of al-Furqān Islamic Heritage Foundation (30th November – 1st December 1991) / gen. ed. J. Cooper. London, 1992. P. 1–6.

Manuel de codicologie..., 2000 – Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe / [par] F. Deroche, avec la collaboration de A. Berthier, M.-G. Guesdon. B. Guineau. F. Richard, A. Vernay-Nouri, J. Vezin, M. I. Waley. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2000.

Mawarannahr Book Painting, 1980 – Mawarannahr Book Painting / compiled and introduced by O. Galerkina. Leningrad, 1980.

Miller, 1956 – *Miller G.* Human memory and the storage of information // *IRE Transactions on information theory*. 1956. Vol. 2, № 3. P. 129–137.

Moritz, 1905 – *Moritz B.* Arabic Palæography. A collection of Arabic texts from the first century of the hidjra till the year 1000. Le Cairo; Leipzig, 1905.

Nasrallah, 1961 – *Nasrallah J.* Catalogue des manuscrits du Liban. T. 3. Beyrouth, 1961.

Pages of Perfection, 1995 – Pages of Perfection. Islamic Paintings and Calligraphy from the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg / written by Yu. A. Petrosyan, O. F. Akimushkin, A. B. Khalidov, E. A. Rezvan with essays by M. Lukens Swietochowski and S. Carboni. Milan: Electa, 1995.

Petrosyan, 1995 – *Petrosyan I.* An illustrated Turkish manuscript of “Iskander-nāme” by Ahmedi // *Manuscripta Orientalia*. Vol. 1, № 2. 1995. P. 47–61.

Polosin, 1995 – *Polosin Val. V.* To the Method of Describing Illuminated Arabic Manuscripts // *Manuscripta Orientalia*. Vol. 1, № 2. 1995. P. 16–21.

Polosin, 1997 – *Polosin Val. V.* Arabic manuscripts: Text density and its convertibility in copies of the same work // *Manuscripta orientalia*. Vol. 3, № 2, 1997. P. 3–17.

Polosin, 1999 – *Polosin Val. V.* “All is numbers”? An unknown numerical component in the design of medieval Arabic manuscripts // *Manuscripta Orientalia*. Vol. 5, № 1. 1999. P. 7–11, ill.

Polosin, 2000 – *Polosin Val. V.* The Arabic Bible: Turning again to an Old Controversy // *Manuscripta Orientalia*. Vol. 6, № 3. 2000. P. 3–19.

Polosin, 2002 – *Polosin Val. V.* Unwan Illuminations in Arabic Manuscripts // *Manuscripta Orientalia*. Vol. 8, № 2. 2002. P. 36–39.

Polosin, 2006 – *Polosin Val. V.* Ibn Muqla and the Qur’anic Manuscripts in Oblong Format // *Mélanges de l’Université Saint-Joseph*. Beyrouth. Vol. LIX. 2006. P. 309–317.

Pope, 1958 – *Pope A.* A Survey of Persian Art. Oxford: Oxford University Press, 1958.

Raven, 1989 – *Raven W.* The manuscripts and editions of Ibn Dawud’s *Kitab al-Zahra* // *Manuscripts of the Middle East. A journal devoted to the study of handwritten materials of the Middle East*. Leiden. Vol. 4. 1989. P. 133–137.

Rezvan, 1998 – *Rezvan E. A.* The Qur'an and its world: VII. Talisman, shield, and sword // *Manuscripta Orientalia*. Vol. 4, № 3. 1998.

Rice, 1955 – *Rice D. S.* The unique Ibn al-Bawwāb manuscript in the Chester Beatty Library. Dublin, 1955.

Rödiger, 1845 – *Rödiger E.* Ueber die im Orient gebräuchliche Fingersprache für den Ausdruck der Zahlen // *Jahresbericht der Deutschen morgenländischen Gesellschaft für das Jahr 1845*. Leipzig, 1846.

Rousseau, 1817 – [*Rousseau J.-L.*] *Catalogue d'une collection de cinq cents manuscrits orientaux*. Paris, 1817.

el-Said, Parman, 1976 – *el-Said I., Parman A.* Geometrical concepts in Islamic art. London, World of Islam Festival publishing company, 1976.

Silvestre de Sacy, 1823 – *Silvestre de Sacy A.* De la manière de compter, au moyen des jointures des doigts, usitée dans l'Orient // *Journal asiatique*. Paris, 1823. T. 3. P. 65–71.

Schimmel, 1984 – *Schimmel A.* Calligraphy and Islamic Culture. New York; London, 1984.

Sellheim, 1976 – *Sellheim R.* Materialien zur arabischen Literaturgeschichte. Teil 1. Stuttgart, 1976.

Sellheim, 1987 – *Sellheim R.* Materialien zur arabischen Literaturgeschichte. Teil 2. Stuttgart, 1987.

Serikoff, 2005 – *Serikoff N.* Arabic Medical Manuscripts of the Wellcome Library. A Descriptive Catalogue of the Haddad Collection (WMS Arabic 401–487). Leiden, 2005.

Simsar, 1937 – *Simsar M. A.* Oriental MSS of the J. F. Lewis collection in the Free Library of Philadelphia.

Stanley, s.a. – *Stanly T.* The Qur'an and Calligraphy. A Selection of Fine Manuscript Material (Bernard Quaritch Catalogue 1213). [London], s.a.

Szuppe & Muminov, 2004 – *Szuppe M., Muminov A.* Catalogue des manuscrits orientaux du Musée régional de Qarshi, Ouzbékistan. Roma, 2004.

Tezhip, 1991 – Tezhip sanatinda tig. Ankara, 1991.

Tsyarkin & Vasiliyeva 1996 – *Tsyarkin D. O., Vasiliyeva O. V.* Codicological analysis of manuscripts by means of modern optico-electronic methods and some issues of restoration // Care and conservation of manuscripts 2: Proceeding of the 2nd International seminar on the care and conservation of manuscripts held at the University of Copenhagen 16th–17th October 1995. Copenhagen, 1996. P. 72–84.

Ünver, 1948 – *Ünver A. S.* Hattat Ahmet Karahisari. Istanbul, 1948.

Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, 1990 – Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland. Bd 17. Arabische Handschriften. Reihe B. Teil 2 / beschrieben von G. Schoeler. Stuttgart, 1990.

Von Bagdad bis Isfahan, 1995 – Von Bagdad bis Isfahan. Buchmalerei und Schriftkunst des vorderen Orients (8.–18.Jh.) aus dem Institut für Orientalistik, St. Petersburg / Herausgegeben von Ju. A. Petrosjan, O. F. Akimuschkin, A. B. Chalidow, E. A. Rezwan und Essays von S. Carboni und M. Lukens Swietochowski. Lugano: ARCH Foundation, 1995.

Weisweiler, 1962 – *Weisweiler M.* Der islamische Bucheinband des Mittelalters nach Handschriften aus deutschlandischen und türkischen Bibliotheken. Wiesbaden, 1962. (Beitrage zum Buch- und Bibliothekswesen, Bd. 10).

Witkam, 1986 – *Witkam J. J.* Catalogue of Arabic manuscripts in the Library of the University of Leiden and other collections in the Netherlands. Fasc. 4. Leiden, 1986.

# Перечень иллюстраций

## Глава 1

Рис. 1. Фронтиспис рукописи «Фи тартиб мамлакат ад-дийар ал-мисрийа». Начало X/XVI в. (*Ms. or. Quart. 1817*, л. 1а, Берлин) 19

Рис. 2. Чертежная подоплека фронтисписа на рис. 1 21

Рис. 3. Коран. Рукопись *Ms. 1431*, лист 285а (Библиотека Честера Битти, Дублин). Переписана Ибн ал-Баввабом в 391/1000–1001 г. в Багдаде 26

Рис. 4. Аналитическая схема к рис. 3 27

Рис. 5. Фронтиспис рукописи Корана (*Ms. arabe 418*, Национальная библиотека Франции, Париж, л. 3а) и аналитические схемы его чертежной структуры 32

Рис. 6. Фронтиспис на л. 1а рукописи *D 228* (собрание ИВР РАН) (Дамаск, 1341 г.) 39

Рис. 7. Триптих «квадрат между двух прямоугольников». Аналитическая схема к рис. 6 41

Рис. 8. Рукопись *D 228* (собрание ИВР РАН), л. 1а. Аналитическая схема построения триптиха внутри прямоугольной охватывающей рамки (к рис. 6 и 7) 43

Рис. 9. Деление окружности на пять частей согласно Абу-л-Вафа ал-Бузджани 46

Рис. 10. Персидская рукопись *B 132* (собрание ИВР РАН), л. 1а (фронтиспис-шамсе) 48

Рис. 11. Разделение прямоугольника формата 4 : 3 на два «египетских» треугольника 51

Рис. 12. Ад-Дамири. Хайат ал-хайаван. Фронтиспис венской рукописи *Mixt.* 136, л. 1а; переписана в Каире (?) в 978/1571 г. 56

Рис. 13. Аналитическая схема к рис. 12 58

Рис. 14. Рамка, разделенная на два прямоугольника линией EF 60

## Глава 2

Рис. 15. Колодец (Кк) как таковой вместе со стаканом (С) и зоной текста (Т) 70

Рис. 16. Стакан колодца, его основание и зона текста (С + О + Т) в контуре колодца (Кк) 70

Рис. 17. Стакан колодца, основание, подошва и зона текста (С + О + П + Т) в контуре колодца (Кк) 70

Рис. 18. Следы мистары на странице рукописи 73

Рис. 19. Рукопись А 133 (собрание ИВР РАН), разворот лл. 1b–2a 82

Рис. 20. Пропорциональный формат мистары в рукописи А 133 83

Рис. 21. Соотнесение линий мистары с унванной заставкой в рукописи А 133 85

Рис. 22. Рукопись А 133, лл. 1b–2a. Деление страницы линией спуска 87

Рис. 23. Рукопись *Ms. or. oct.* 1147 (Берлин), разворот лл. 1b–2a 90

Рис. 24. Принципиальная схема расположения текста и заставки на развороте рукописи *Ms. or. oct.* 1147 (Берлин) 91

Рис. 25. Арабская рукопись С 735 (собрание ИВР РАН), л. 1b 99

Рис. 26. Рукопись С 735 (собрание ИВР РАН). Форматные построения на развороте лл. 1b–2a 100

Рис. 27. Рукопись С 735 (собрание ИВР РАН). Расшифровка форматно-пропорциональных построений с унванной заставкой на развороте листов 1b–2a (продолжение) 102



### Глава 3

Рис. 28. Орнаментальное украшение (десятиугольник) на переплете. Рукопись XV или XVI в. 109

Рис. 29. Подготовка к построению на переплете фигуры «центрального медальона» 110

Рис. 30. Начало построения десятилистника 110

Рис. 31. Сначала создаются пятилистники 111

Рис. 32. Слева – нижняя (задняя) сторона переплетной крышки рукописи *Ms. or. oct. 2535* (Берлин). Справа – внутренняя сторона той же крышки переплета 117

Рис. 33. Внутренняя сторона переплетной крышки рукописи *Ms. or. oct. 2535* (Берлин). Аналитические построения 118

Рис. 34. Переплет рукописи № 1517, датированной 1557 г. (музей Топкапы-сарай, Стамбул) 121

Рис. 35–37. Переплет рукописи № 1517 (музей Топкапы-сарай, Стамбул). Гармонизация рамок и фигуры «центральный медальон со спутниками» 121, 122

Рис. 38. ат-Табари. Джами ал-байан ан та'вил ал-Кур'ан. Переплет на рукописи *Ms. or. fol. 4155, 1* (Берлин) 124

Рис. 39. Пошаговый анализ переплетного дизайна (к рис. 38) 125

Рис. 40. Крышка переплета с клапаном на рукописи № 2830 из библиотеки Ахмета III (музей Топкапы-сарай, Стамбул) 127

Рис. 41. Крышка переплета с клапаном на рукописи № 2830 из библиотеки Ахмета III (музей Топкапы-сарай, Стамбул). Три рамки, окружающие «центральный медальон со спутниками» 128

Рис. 42–44. Крышка переплета с клапаном на рукописи № 2830 из библиотеки Ахмета III. Скрытая рамка, с которой гармонизована фигура «центральный медальон со спутниками» 128, 129

Рис. 45. Коран. Рукопись *Ms. 1431* (Библиотека Честера Битти, Дублин), л. 285а. Переписана Ибн ал-Баввабом в 391/1000–1001 г. в Багдаде 130

Рис. 46–48а. Элементы декора рукописи *Ms. 1431* (Библиотека Честера Битти, Дублин), л. 285а, фигуративно и местоположением подобные турунджу. Аналитический чертеж 132–134

Рис. 48b. Рукопись *Ms. 1431* (Библиотека Честера Битти, Дублин), л. 285а. Переписана Ибн ал-Баввабом в 391/1000–1001 г. в Багдаде. Деталь финисписа: прообраз центрального медальона со спутниками 135

Рис. 49. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись *Дорн 56* Российской национальной библиотеки. Внешняя сторона верхней крышки переплета 138

Рис. 50. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись *Дорн 56* (собрание РНБ). Внутренняя сторона верхней крышки переплета 138

Рис. 51. Внешняя сторона переплета. Центровка турунджа. Аналитический чертеж 140

Рис. 52. Внешняя сторона переплета. Связь рамок с местонахождением спутников центрального медальона 140

Рис. 53. Внутренняя сторона верхней крышки переплета. Анализ построения элементов декора 142

Рис. 54. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись *Дорн 56* (собрание РНБ). Орнаментальные композиции 144

Рис. 55. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись *Дорн 56* (собрание РНБ). Расшифровка орнамента в центральном медальоне 145

Рис. 56. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись *Дорн 56* (собрание РНБ). Чертежная подоплека орнамента 146

Рис. 57. «Прекрасные имена Аллаха». Рукопись *Дорн 56* (собрание РНБ). Орнаментальные угольники являются четвертями центрального медальона 146

Рис. 58. «Диван» ал-Хусайни; Герат, 897/1492 г. (Библиотека музея Топкапы-сарай, *Е.Н. 1636*). Верхняя крышка переплета 148

Рис. 59. Схема бордюров рукописи *Е.Н. 1636* 148

#### Глава 4

Рис. 60. Турецкая рукопись *С 133*, л. 55b (собрание ИВР РАН) 158

Рис. 61. Турецкая рукопись *С 133*, л. 55b (собрание ИВР РАН). Чертежная основа для разметки страницы под текст 160

Рис. 62. Л. 55b из рукописи *С 133* (собрание ИВР РАН), с дополнительными построениями, необходимыми для графического анализа 160

Рис. 63. Л. 55b из рукописи *С 133* (собрание ИВР РАН). Деление рамки под триптих 160

Рис. 64. Турецкая рукопись *С 133* (собрание ИВР РАН), л. 55b. Схема пропорциональной гармонизации при разметке страницы под текст. Продолжение рис. 63 162

Рис. 65. Турецкая рукопись *С 133* (собрание ИВР РАН), л. 55b. Схема пропорциональной гармонизации при разметке под текст квадрата «1,0» (рис. 63с). Продолжение Рис. 63 и 64 163

Рис. 66. Выборка из Рис. 60 163

Рис. 67. Турецкая рукопись *С 133* (собрание ИВР РАН), л. 55b. Гармонические деления в центральном прямоугольнике с текстом: а – центральный прямоугольник; b, c, d, e – демонтаж построений в центральном прямоугольнике 164

Рис. 68. Персидский *мувашиах* 166

Рис. 69. Вставные тексты в *мувашиахе* 168

Рис. 69а. Построение в рамке 8 : 5 нестандартного триптиха «квадрат между двух прямоугольников» 168

Рис. 69b. Чертежный расчет для *мувашиаха* со вставным текстом 170

Рис. 70. Персидские стихи типа *муаккад* 172

Рис. 71. Персидские стихи типа *муаккад*. Чертежное прочтение дизайна 173

Рис. 72. Персидские стихи типа *муаккад*. Гармонизация в «коленчатом» дизайне 174

Рис. 73. Персидские стихи типа *муаккад*. Скрытые фигуры чертежного дизайна 175

Рис. 74. Персидские стихи типа *муаккад*. Скрытые фигуры чертежного дизайна (продолжение) 175

Рис. 75. Чертежное выявление квадратов в фигурном стихе 176

Рис. 76. Персидские стихи типа *муаккад*. Сюжетная доминанта дизайна (квадрат в квадрате) 176

Рис. 77. Художественное расположение арабского текста на рукописной странице 178

Рис. 78. Коран. Рукопись *C 705* (собрание ИВР РАН), л. 222b. Каллиграфический список 178

Рис. 79. Коран. Рукопись *C 705* (собрание ИВР РАН), лл. 270b–271a. Текст в «клетках Арберри» 180

Рис. 80. Коран. Рукопись *C 705* (собрание ИВР РАН), л. 222b. Текст в «клетках Арберри». 180

Рис. 81. Коран. Рукопись *C 705* (собрание ИВР РАН), л. 222b. Схема раскрытия прямоугольной рамки на «клетки Арберри» 181

Рис. 81, а, b, c, d. Последовательность построения «клеток Арберри» 182

Рис. 81e. Рукопись *C 705* (собрание ИВР РАН), л. 222 b. Топографическая схема размещения текстов и украшений 182

Рис. 82. Коран. Рукопись *C 705* (собрание ИВР РАН), л. 222b. Структура текста в «клетках Арберри» (русский перевод) 184

Рис. 83. Коран. Рукопись *Ms. 1499* (Библиотека Честера Битти, Дублин), л. 205b. 834/1430–1431 г. 190

Рис. 84. Раскрой рамок под «клетки Арберри»: а) рамка 1,44 (рукопись *C 705*, собрание ИВР РАН); b) рамка 1,333 (рукопись *Ms. 1499*, Библиотека Честера Битти, Дублин) 192

Рис. 85. Рукопись *Cod. mixt. 872*, лл. 2b (справа) и 4b (слева) 194

Рис. 86. «Поэма о плаще» Мухаммада б. Саида ал-Бусири. Рукопись *D 180* (собрание ИВР РАН), л. 1b. Переписана в 1379 г. 196

Рис. 87. «Поэма о плаще» Мухаммада б. Саида ал-Бусири. Рукопись *Arabe 6072* (собрание Национальной библиотеки Франции, Париж), лл. 27b–28a. Переписана в Дамаске в 1432 г. 199

Рис. 88. Строрфика *тахмиса*. Слева – схема для транслитерации латиницей, справа – схема арабского оригинала 200

Рис. 89. «Поэма о плаще» Мухаммада б. Саида ал-Бусири. Рукопись *D 180* (собрание ИВР РАН), лл. 2b–3a. Переписана в 1379 г. 202

Рис. 90. Собрание молитв на каждый день недели. Рукопись XVI в. Переписана каллиграфом Ахмадом ал-Карахисари 205

## Глава 5

Рис. 91. Ибн Маза (ум. ок. 570/1174 г.). Ал-Мухит ал-бурхани фи-л-фикх ан-нумани (рукопись *C 2114*, т. 1, л. 250b; X/XVI в., собрание ИВР РАН) 213

Рис. 92. Ибн Маза (ум. ок. 570/1174 г.). Ал-Мухит ал-бурхани фи-л-фикх ан-нумани (рукопись *C 2114*, т. 1, л. 251a; X/XVI в., собрание ИВР РАН) 213

Рис. 93. Мулла Хусрау (ум. в 885/1480 г.). Дуар ал-хуккам фи шарх Гуар ал-ахкам (рукопись *C 958*, л. 1b. Не позднее 964/1557 г., собрание ИВР РАН) 214

Рис. 94. Мулла Хусрау (ум. в 885/1480 г.). Дуар ал-хуккам фи шарх Гуар ал-ахкам (рукопись *C 958*, л. 2a. Не позднее 964/1557 г., собрание ИВР РАН) 215

Рис. 95. Мулла Хусрау (ум. в 885/1480 г.). Дуар ал-хуккам фи шарх Гуар ал-ахкам (рукопись *C 711*, л. 1a, собрание ИВР РАН). Не позднее 964/1557 г. 217

Рис. 96. Ибн Маза (ум. ок. 570/1174 г.). Ал-Мухит ал-бурхани фи-л-фикх ан-нумани (рукопись *C 2023*, т. 1, л. 23a., собрание ИВР РАН), X/XVI в. (?) 218

Рис. 97. Ибн Маза (ум. ок. 570/1174 г.). Ал-Мухит ал-бурхани фи-л-фикх ан-нумани. Рукопись *C 2114*, т. 1, л. 1a. X/XVI в. 218

Рис. 98. Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри. Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх ва-т-тарих ва-н-нахв ва-л-аруд ва-л-кавафи (рукопись В 975, лл. 1б–2а, собрание ИВР РАН) 220

Рис. 99. Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри. Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх ва-т-тарих ва-н-нахв ва-л-аруд ва-л-кавафи. Рукопись В 975 (собрание ИВР РАН), л. 57b: биографическая заметка об авторе 228

Рис. 100. Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри. Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх ва-т-тарих ва-н-нахв ва-л-аруд ва-л-кавафи. Каирское издание 1309/1892 г., с. 4–5 (собрание Библиотеки ИВР РАН) 232

Рис. 101. Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри. Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх ва-т-тарих ва-н-нахв ва-л-аруд ва-л-кавафи (рукопись С 684, лл. 1б–2а, собрание ИВР РАН) 234

Рис. 102. Исмаил б. Аби Бакр ал-Мукри. Унван аш-шараф ал-вафи фи-л-фикх ва-т-тарих ва-н-нахв ва-л-аруд ва-л-кавафи (рукопись С 684, лл. 1б–2а, собрание ИВР РАН). Реконструкция относительных размеров у элементов мистары 239

### **Заключение**

Рис. 103. Триптих по окружности, т. е. раскрой прямоугольников на фигуру «квадрат между двух прямоугольников»:  $H$  – высота материнской рамки ABCD,  $L$  – ширина этой рамки;  $h$  – высота прямоугольников FBCG и AEKD, рассчитываемая по формуле  $(H - L) : 2$  258

Рис. 104. Триптих по дуге, т. е. раскрой прямоугольников на фигуру «прямоугольник между двух других прямоугольников» 260

Рис. 105. Форматная марица 1,666 267

## Перечень таблиц

Таблица 1. Характеристики спусковых полос рукописей с унванными заставками 89

Таблица 2. Рукописи Корана из собрания Библиотеки Честера Битти, описанные А. Дж. Арберри 186–187

Таблица 3. Связь структуры текста и ее элементов с размером листа рукописи (по данным каталога Арберри) 188–189

Таблица 4. Количество букв на двух смежных страницах сочинения Исмаила ал-Мукри 233–234

Таблица 5. Абсолютные и среднестатистические показатели плотности письма в рукописи № 4457 (в знаках/буквах) 248–249

Таблица 6. Форматные формулы для прямоугольников и их числовых архетипов 255

Таблица 7. Пропорции матричных триптихов «квадрат между двух прямоугольников» 259–260

Таблица 8. Отсечение малых прямоугольников дугой, построенной из угла большого прямоугольника, радиусом, равным высоте последнего 261–262



Учебное издание

**Валерий Вячеславович Полосин**

## **Невербальная информация в арабских рукописях**

**Очерки средневековой  
книжной культуры**

*Учебно-методическое пособие*

Разработка и дизайн обложки: *Ю. В. Гребнева*

Редактор: *Н. М. Казимирчик*

Корректор: *А. Н. Воробьева*

Техническое редактирование

и компьютерная верстка: *Н. П. Дмитриева*

Подписано в печать 05.12.2016. Формат 60 × 90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Печать цифровая. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 18,5.  
Зак. № 201. Тираж 200 экз.

ISBN 978-5-905273-95-7



9 785905 273957

---

Издание подготовлено и отпечатано  
в ФГБУ «Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина».  
190000, Санкт-Петербург, Сенатская пл., 3



[www.prlib.ru](http://www.prlib.ru)